

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации**

На правах рукописи

Лагранская Софья Антоновна

**ОСОБЕННОСТИ НАИВНОГО ИСКУССТВА ХОРВАТИИ
1930-х – 2010-х гг.
ФЕНОМЕН ХЛЕБИНСКОЙ ШКОЛЫ**

Специальность 17.00.04 – Изобразительное
и декоративно-прикладное искусство, и архитектура

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
Н.А. Мусянкова

Москва - 2022

Оглавление

Введение	2
Глава I. Становление наивной живописи Хорватии в 1900-е–1930-е годы	20
1.1. Истоки хорватской национальной художественной традиции	20
1.2. К.Хегедушич и художественная группа «Земля»	29
1.3. Формирование Хлебинской школы	36
Глава II. Творчество Ивана Генералича и его влияние на развитие Хлебинской школы	43
2.1. “Земельный” период (1929–1937)	47
2.2. Зрелый период (1938–1970)	59
2.3. Поздний период (1974–1992)	78
Глава III. Творчество наивных художников Хорватии 1940-х—2010-х годов	85
3.1. Подравский круг	94
3.1.1. У истоков: Ф.Мраз и М.Вириус	94
3.1.2. Период расцвета Хлебинской школы	104
И. Веченай и М. Ковачич	104
И.Лацкович и Й.Генералич	116
Д.Гажи и М.Мехкек	130
3.1.3. Развитие традиций в 1980-е–2010-е годы	135
Н.Швегович-Будай и Д.Лончарич	135
Б. Златар-Милинкович и К.Хенц	147
Д.Тетец и С.Иванец. З.Сигетич и М.Тот	152
3.2. Вне привычных стандартов: И.Рабузин, Э.Фейш и М.Скuryени	163
3.3. Особенности хорватского наивного искусства	177
Заключение	194
Библиография	210
Список сокращений	222
Приложение 1 (иллюстрации)	223
Приложение 2	280

Введение

Особенностью творчества крестьян из села Хлебине (хорват. *Hlebine*) на севере Хорватии является своеобразный симбиоз приемов профессионального и народного искусства. Работы хорватских наивных художников можно рассматривать как изобразительный фольклор¹, где традиция и импровизация неизменно дополняют и обогащают друг друга, составляя диалектическое единство. Отличительной чертой хорватской крестьянской живописи стало наличие школы, что противоречит устоявшимся мнениям о специфике и динамике развития наивного искусства. Комплекс техник и приемов, утвердившийся еще в начале 1940-х годов, позволял молодым художникам довольно быстро осваивать азы и переходить к поискам своего индивидуального стиля в рамках постепенно складывавшейся местной традиции.

Хлебинская школа формировалась по принципам кустарного производства – это стихийно развивавшееся коллективное творчество крестьян одного региона, опиравшееся на старинную традицию росписи по стеклу. Однако мотивация крестьян определялась не только стремлением к получению коммерческой выгоды. Хотя именно возможность заработать деньги привела в изобразительную самодеятельность сотни самоучек, но в большинстве своем их работы не отличались значимыми художественными достоинствами. При отборе произведений для исследования мы сконцентрировались на наследии наиболее талантливых мастеров, подлинных творцов, задававших «тренды» в хорватском наивном искусстве и выделявшихся яркой индивидуальностью стиля.

Жизнь любого народного промысла определяется прежде всего востребованностью на художественном рынке. В процессе развития закрепляются определенные технические приемы и тиражируются наиболее популярные сюжеты. В России в советский период народные промыслы подвергались

¹ Впервые этот термин использовал Г.С. Островский (*Островский Г.С. Народная художественная культура русского города XVIII – начала XIX веков как проблема истории искусств // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени сборник статей / Отв. ред. В.Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983. С. 63–77.*).

сильному воздействию государственной идеологии². Хлебинская школа изначально не строилась по модели «от заказчика – к исполнителю», и, несмотря на некоторое сходство с деятельностью народных промыслов в России, всегда сохраняла возможность саморазвития творческой индивидуальности авторов. Поддерживавший *хлебинцев* К. Хегедушич и другие хорватские деятели искусства понимали ценность местных художественных традиций и не старались превратить Хлебинскую школу в «фабрику», а возвращали из крестьян самостоятельных художников.

Творчество хорватских крестьян с течением времени слишком заметно профессионализировалось, что стало одним из спорных вопросов хорватского наивного искусства. Однако Хлебинская школа несомненно является важной составной частью наивного искусства XX века, на это указывает ряд объективных причин:

- представители хорватского наивного искусства, за редким исключением (об этом будет подробнее сказано в третьей главе), не получали академического образования. Все художественные навыки и знания, включая уникальную технику росписи по стеклу, крестьяне в основном перенимали друг у друга;
- даже такие успешные мастера, как И. Генералич, М. Ковачич, И. Веченай и некоторые другие крестьянские живописцы, способные обеспечить себя и свою семью исключительно продажей картин, тем не менее никогда окончательно не порывали с родной землей и продолжали заниматься крестьянским трудом;
- тематика и сюжетное разнообразие, а также система образов хорватского наивного искусства непосредственно связаны с

² Подробнее: *Воронов В.С.* Крестьянское искусство. М.: Государственное издательство, 1924. 139 с.; *Бакушинский А.В.* Искусство Палеха. М., Л.: Academia, 1934. 266 с.; *Василенко В.М.* Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X–XX вв. М.: Сов. художник, 1974. 294 с.; *Разина Т.М.* О профессионализме народного искусства: Специфика прикладного искусства. Эстетическая природа ремесла. Народное искусство и художественные промыслы. Самодельное творчество. М.: Сов. художник, 1985. 190 с.; *Некрасова М.А.* Народное искусство как часть культуры. М.: Изобразительное искусство, 1983. 304 с.

мироощущением крестьянских художников – с тем, что их окружает, с их микрокосмосом, а не является эрзацем «высокого» искусства.

В диссертации впервые обобщены разрозненные сведения, почерпнутые из исследований, опубликованных на хорватском, русском и английском языках, о жизни и творчестве наиболее значимых представителей хорватского наивного искусства второй половины XX века и представлен процесс развития Хлебинской школы от зарождения до начала XXI века. Освещаются основные этапы становления Хлебинской школы и хорватского наивного искусства, интерпретируются принципы художественной деятельности крестьян из села Хлебине и причины угасания феномена в конце XX – начале XXI века.

Актуальность исследования. В последние годы в науке наблюдается вновь возросший интерес к наивному и аутсайдерскому искусству³. Тем не менее, некоторые вопросы всё еще остаются дискуссионными. Деятельность хорватских крестьянских художников привлекала внимание исследователей с 1930-х годов. Накопление сведений о творчестве мастеров происходило постепенно, а о систематизации и обобщении этих знаний можно говорить лишь с конца XX века. Однако стоит отметить, что существующие на данный момент исследования, проведенные преимущественно югославскими искусствоведами за малым исключением носят ознакомительный и описательный характер. В настоящее время изучение наивного искусства как автономного художественного явления со своим уникальным изобразительным и смысловым языком вступает в новую обобщающую фазу. В данном исследовании проведен комплексный анализ особенностей творчества крестьянских мастеров, изучение стилистической эволюции произведений, специфики композиционных решений, жанровых предпочтений художников, что необходимо для более полного понимания процессов развития Хлебинской школы и наивного искусства в целом.

³ Был организован ряд круглых столов и конференций в рамках Московского международного фестиваля наивного искусства «Фестнаив» (с 2004 г.). В ГИИ ежегодно проходят научные чтения памяти К.Г. Богемской (с 2012 г.); в ММСИ была проведена научная конференция «Амплитуда колебаний. Наив и ар-брют: от классики к современности» (2017 г.), а также выставка и конференция «Зазеркалье Павла Леонова» в 2020 году при участии ГИИ и др. См. также сноску 1.

Хронологические рамки исследования охватывают период с 1930-х по 2010-е годы и определены историей зарождения, становления и угасания феномена Хлебинской школы. Ее начало традиционно определяется участием Ивана Генералича в первой выставке художественной группы «Земля», когда крестьянское наивное искусство выходит в публичное поле, а окончание развития связывается с творчеством современных мастеров, живущих и работающих на данный момент в Подравине.

Объектом исследования является творчество крестьянских художников 1930–2010-х годов, объединяемых общим термином «хорватское наивное искусство». **Предметом исследования** является жанровая и стилистическая типология произведений хорватских наивных художников, главным образом представителей Хлебинской школы.

Цель исследования заключается в выявлении предпосылок становления и путей развития наивного искусства Хорватии в XX веке, раскрытии ведущей роли Ивана Генералича в формировании Хлебинской школы, повлиявшей, в свою очередь, на развитие наивного искусства и за пределами Хорватии, в том числе и в нашей стране. Для достижения данной цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Проследить зарождение наивной живописи в контексте истории хорватского искусства конца XIX – начала XX века и выявить его неразрывную связь с крестьянской традицией.
2. Проанализировать деятельность К. Хегедушича как просветителя и учителя наивных художников. Раскрыть взаимовлияние политических и культурных амбиций национальной художественной интеллигенции и крестьянского самосознания.
3. Изучить творческий путь И. Генералича и определить факторы, оказавшие воздействие на становление его персонального стиля.
4. Определить этапы творческой деятельности И. Генералича, выделить важнейшие слагаемые его творческого метода, опираясь на наиболее значимые произведения художника.

5. Выявить основные художественные особенности Хлебинской школы. Установить важнейшие стилевые закономерности живописного и графического наследия наиболее ярких представителей хорватского наивного искусства, раскрыть его взаимосвязь с профессиональным и народным искусством.

Материалами для исследования послужили произведения художников и тексты монографий, критических статей и интервью. Живописные работы, эскизы, рисунки хранятся в различных музейных коллекциях, из которых особенно хотелось бы отметить собрания Хорватского Музея наивного искусства (Hrvatski muzej naivne umjetnosti) и Музея Современного искусства в Загребе (Moderna Galerija), Музея города Копривница (Muzej Grada Koprivnice), Галереи наивного искусства в Хлебине (Galerija naivne umjetnosti u Hlebine), Галереи Мийо Ковачича в Загребе (Zaklada Mijo Kovačić), а также частные коллекции самих художников – Д. Тетеца (Хлебине), З. Сигетича (Копривница), С. Иванца (Питомач). Отдельно хотелось бы сказать о деятельности Владимира Тёмкина (г. Нерехта Костромской области), собирающего хорватское наивное искусство на протяжении двадцати лет. Это единственная репрезентативная коллекция хорватского наивного искусства в России, которая включает более ста работ. Только за последние два года В. Тёмкиным было проведено более пяти выставок (в Москве, Костроме, Ярославле и Екатеринбурге).

Исследования по истории наивного искусства Хорватии в большинстве были подготовлены Хорватским музеем наивного искусства и наиболее объективны. В частности, труды В. Црнковича – каталог-путеводитель по коллекции и монографии, посвященные художникам Хлебинской школы⁴. Его публикации содержат много биографических и исторических сведений, помогающих сформировать более полное представление об истории направления. В ходе работы также были использованы монографии хорватских искусствоведов

⁴ Crnković V. The Croatian Museum of Naïve Art. Zagreb: The Croatian Museum of Naïve Art, 2000; Crnković V. Umjetnost Hlebinske škole. Zagreb: The Croatian Museum of Naïve Art, 2012.

(Б. Елушич, Т. Мароевича, С. Шполярича и др.)⁵, посвященные как отдельным мастерам, так и общим проблемам наивного искусства.

Из многочисленной, но довольно однообразной литературы об Иване Генераличе выделим книги-интервью с художником, изданные с разницей в почти 20 лет Н. Томашевичем⁶ и М. Павковичем⁷. Они раскрывают личность мастера, который предстает как главный интерпретатор своих произведений. В 2014 вышло издание, подготовленное куратором Хорватского музея наивного искусства С. Сумпор, собравшей и обобщившей критические высказывания прессы 1930–1970-х годов⁸. Эта работа представляет собой своего рода антологию статей, очерков и эссе о творческом пути И. Генералича, в монографии также присутствуют художественные разборы отдельных произведений.

В процессе работы над исследованием был освоен и проанализирован обширный пласт иностранной литературы (на английском и хорватском языках) – статьи (в журналах, газетах, сборниках, на электронных ресурсах) о Хлебинской школе, творчестве И. Генералича и других художников его круга; каталоги групповых и персональных выставок. Однако, следует отметить, что ни на хорватском, ни на английском, ни на русском языках до сих пор не было написано обобщающей работы по истории развития хорватского наивного искусства с 1930-х до 2010-х годов. Начиная с 1990-х годов мировой интерес к феномену хорватского наива спал. Это, однако, не означает, что сам феномен резко и окончательно прекратил свое существование: творчество мастеров, а также современная деятельность хорватских музеев, галерей, отдельных коллекционеров и различных объединений самоучек не позволяет раствориться этому уникальному художественному явлению во времени. Последние три десятилетия творческий процесс не останавливался, хотя его темпы и объемы

⁵ *Jelušić B. Nada Švegović-Budaj*. Zagreb: Biblioteka Hrvatske izvorne umjetnosti, 2004; *Maroević T. Ivan Lacković Croata. Critezi 1952–1981*. Zagreb: Umjetnicki paviljon u Zagreb, 1981; *Maroević T. Ivan Lacković Croata. Magma mater*. Zagreb: Grafički zavod hrvatske, 1987; *Špoljarić S. Biserka Zlatar*. Zagreb: Biblioteka of Croatian original art, 2004.

⁶ *Tomašević N. The Magic World of Ivan Generalić*. New York: Rizzoli, 1976.

⁷ *Pavković M. Ivan Generalić. Ja sam general*. Koprivniza: Domija, 1994.

⁸ *Sumpor S. Generalić 1930–1945*. Zagreb: The Croatian Museum of Naïve Art, 2010; *Sumpor S. Generalić 1946–1961*. Zagreb: The Croatian Museum of Naïve Art, 2014.

существенно снизились даже в сравнении с 1980-ми годами. Эта тенденция наблюдается и сегодня, количество художников сокращается, а Хлебинская школа уже не расширяется за счет новых адептов. На данном этапе, на наш взгляд, подошел оптимальный момент для подведения итогов. Сейчас, когда мы видим феномен хорватского наивного искусства на его излете, наступило подходящее время для объективного и всестороннего изучения этого удивительного художественного явления.

В 2014 и 2017 годах автором диссертации были осуществлены поездки в Хорватию. В ходе экспедиций были взяты интервью: у куратора Хорватского Музея наивного искусства С. Сумпор и у троих художников, современных представителей Хлебинской школы – С. Иванца, Д. Тетеца и З. Сигетича. Текст последнего совместного интервью обработан, переведен и представлен в настоящей диссертации в Приложении № 2.

Методология и методы исследования. При изучении творческого наследия хорватских наивных художников, характерных для них живописных приемов и особенностей стиля потребовалось сочетание нескольких методов научного анализа. Сравнительно-исторический и типологический методы исследования помогли выявить основные предпосылки генезиса Хлебинской школы. Формально-стилистический метод позволил произвести анализ различных живописных и графических техник и сопоставить их с произведениями профессиональных художников. Также данный метод использовался при изучении изобразительной системы *хлебинцев*, отличающейся наличием устойчивого изобразительного канона в изображении человеческих фигур и пейзажа. Интерпретировать смысл произведений и систематизировать их помог иконологический метод. Таким образом, исходя из специфики материала и многоаспектности темы, методология данного исследования основывается на комплексном подходе.

Научная новизна исследования обусловлена спецификой современного этапа изучения наивного искусства, в том числе и в Хорватии.

В исследовании впервые обобщены основные этапы творчества наиболее ярких представителей хорватской наивной живописи и графики: В. Мраза, М. Вириуса, И. Веченая, М. Ковачича, И. Лацковича, Д. Гажи, М. Мехкека, Й. Генералича, Н. Швегович-Будай, Д. Лончарич, Б. Златар-Милинкович, К. Хенц, Д. Тететеца, С. Иванца, З. Сигетича, М. Тота. Анализируются их произведения, выявляются отличительные черты и особенности их исполнения.

Вместо привычного деления *хлебницев* на поколения предлагается рассмотреть их творческое наследие как деятельность группы художников, объединенных осознанным стремлением к стилевому единству. Используя исторический и прежде всего историко-типологический метод, но также обращаясь к описанию и стилевому анализу творчества отдельных мастеров, мы выделяем несколько групп художников. Согласно выдвинутой нами типологии, Ф. Мраз, М. Вириус представляют собой *плеяду учеников*. Некоторые из них брали уроки у самого И. Генералича, для других он был идейным вдохновителем. Индивидуализм *учеников* проявлялся в сюжетном и жанровом разнообразии, опиравшемся на «классический» репертуар И. Генералича. Опыт *учеников*, в свою очередь, вдохновил *последователей* – многочисленное послевоенное поколение художников, на рост которого повлиял коммерческий интерес иностранных покупателей. *Последователи* в большинстве своем работали в 1960–1980-е годы, но в эту же группу мы включаем и современных авторов, так как их творчество созвучно с работами старших товарищей, хоть и разделено десятилетиями. Следовательно, предлагается рассмотреть наследие Хлебинской школы в своей совокупности: художники выделены нами в группы, но эти группы условны в рамках течения, все мастера были объединены общими «канонами», определенными еще И. Генераличем. Для облегчения изложения внутри каждой группы выделены «парные портреты» народных мастеров, творчество которых имеет сходные стилистические особенности.

Важной частью диссертации стал анализ жизни и творчества Ивана Генералича, который до сих пор не был объектом монографического исследования отечественных искусствоведов. Объективная оценка наследия

И. Генералича и степени его влияния на многочисленных крестьянских художников Хорватии первостепенна для выявления отличительных особенностей хорватского наивного искусства и формирования Хлебинской школы как художественного объединения.

Теоретическая и практическая значимость работы. В научный оборот вводится значительный корпус критических материалов хорватских исследователей, ранее не проанализированный российскими учеными, а также систематизированы и обобщены разрозненные сведения о хорватском наивном искусстве. Эти данные могут быть использованы в преподавательской, музейной и выставочной деятельности.

Материалы диссертации могут применяться при подготовке как общих лекционных курсов, так и тематических семинаров по истории наивного искусства и общей истории искусства стран бывшей Югославии. Некоторые аспекты исследования могут быть использованы в историко-культурологических работах, посвященных развитию общественной мысли Хорватии первой половины XX века, стимулировать новые исследования по истории наивного искусства, в том числе Балканского региона.

Апробация исследования. Диссертация и автореферат подготовлены и обсуждены на заседаниях сектора фольклора и народного искусства Государственного института искусствознания. Основные положения и идеи работы были изложены в докладах на круглых столах «Границы визуальности: ар-брют и аутсайдер-арт сегодня» (Москва, ГИИ, 12.03.2015) и «Животные в зеркале интернета: “прямое отражение” и “маска”» (Москва, ГИИ, 10.12.2015), на конференции «Научная весна – 2018» (Москва, ГИИ, 9–18.04.2018), Всероссийской научной конференции «Живая душа традиции», посвященной памяти Аллы Васильевны Кулагиной (1938–2009) (Москва, филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, 18.11.2019) и на XIX Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные тенденции развития музея XXI века: теория и практика» (МГИК, 2–3.12.2019). По теме исследования

опубликован ряд статей, из которых три – в журналах, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК Министерства образования и науки РФ.

Положения, выносимые на защиту:

1. Заимствование хорватами у западноевропейских странствующих мастеров техники подстекольной живописи предопределило образно-стилевую специфику Хлебинской школы.
2. Влияние И. Генералича на хорватское наивное искусство было определяющим. Он наметил основные перспективы развития Хлебинской школы, обозначил круг тем и образов, создав оригинальное стилевое направление.
3. Иконография хорватского наивного искусства, сложившаяся на протяжении второй половины XX века, стала образцом для продолжателей традиций Хлебинской школы.
4. Творчество наивных художников Хорватии многообразно и не ограничивается только произведениями Хлебинской школы. Целая плеяда талантливых самобытных художников развивала иные направления наивного искусства этого региона.
5. Вариативность композиционных и стилистических решений мастеров из Хлебине является отражением не только их собственных художественных предпочтений, жанровых и стилевых особенностей Хлебинской школы, но и следствием рыночного спроса на создаваемую художественную продукцию.

Историографический обзор и степень научной разработанности темы.

Оценка современного художественного процесса, роли и места наивного искусства в нем, невозможна без всестороннего изучения проблематики и осмысления опыта предыдущих поколений. Особый вклад в изучение и проработку теоретического аппарата наивного искусства внесли сотрудники ГИИ (В.Н.Прокофьев, Г.Г.Поспелов, Л.И.Тананаева, К.Г.Богемская и др.). Ими были заложены основы изучения примитива и наивного искусства, а также выявление

их особенностей, нашедшие отражение в различных сборниках⁹ и коллективных трудах¹⁰.

Отдельно стоит упомянуть труды, посвящённые наивному искусству О.Д.Балдиной, Г.Ю.Герчука, А.В.Лебедева, О.В.Дьяконицыной, Н.С.Шкаровой, М.А.Бессоновой, В.В.Метальниковой, Н.И.Бродской и других.

Возвращаясь к теме диссертации, стоит отметить, что русскоязычная историография наивного искусства Хорватии в целом невелика. Она включает каталоги выставок в Эрмитаже (1947), ГМИИ им. А.С.Пушкина (1962), Государственном Русском музее (1986) и отзывы об этих выставках¹¹. Нельзя не отметить также серию публикаций в журнале «Югославия»¹², статью М.Шполяра¹³ и специальную главу в монографии К.Г. Богемской «Искусство вне норм»¹⁴.

Также нельзя не сказать о работах российских кроатистов. Особо хотелось бы отметить труды Н.В. Злыдневой о своеобразии менталитета балканских народов и его влиянии на формирование образной структуры наивного искусства

⁹ Например, Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени /Отв. Ред В.Н. Прокофьев. – М. : Наука, 1983.

¹⁰ Самодетельное художественное творчество в СССР : очерки истории, конец 1950-х – начало 1990-х годов / Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания ; редкол.: К.Г. Богемская и др. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1999. – 468 с.; Любительское художественное творчество в России XX века: Словарь. – М. : ГИИ, 2010. – 496 с. и другие.

¹¹ Сидоров А. Выставка искусства Югославии // Славяне. М., 1947. № 6. С. 50–52; Асаевич К.Ф. Выставка произведений народных художников-примитивистов. Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1962; Выставка югославских художников-примитивистов. Л.: ГРМ, 1986. (https://www.alib.ru/au/nm-vystavka_yugoslavskih_hudozhnikov_primitivistov/).

¹² Бихали-Мерин О. Вступительная статья // Югославия. 1959. № 17. С. 4–5; Башичевич М. Искусство примитивистов // Югославия / Отв. ред. О. Бихали-Мерин. Белград: Публицистичко издавачки завод «Югославия». 1957. № 14. С. 129–137.

¹³ Шполяра М. О некоторых спорах по вопросу «Хлебинской школы» // Искусство наивных художников в контексте отечественной и мировой художественной культуры. Материалы научной конференции / Отв. ред. М.Ф. Вяткина, А.И. Фомин. М.: НИЦ «Академика», 2013. С. 14–22.

¹⁴ Богемская К.Г. Искусство вне норм. М.: БуксМАрт, 2017. С. 270–291.

Хорватии¹⁵, а также статьи, посвящённые югославской наивной живописи¹⁶ и анализу творчества Ивана Генералича¹⁷. Вклад Н.В. Злыдневой в отечественное развитие темы хорватского наивного искусства наиболее значителен.

Следует упомянуть и монографию Г.Я. Ильиной «Хорватская литература XX века» (2015), а также «Лексикон южнославянских литератур» (2012)¹⁸. В них блестяще проанализирован культурно-исторический контекст художественной жизни Хорватии исследуемого периода. Также отметим труды Н.М. Вагаповой, посвященные истории развития драматического искусства в Хорватии¹⁹. Все перечисленные статьи и монографии, а также многие другие издания²⁰, стали большим подспорьем в работе над диссертацией.

Важное теоретическое значение в изучение хорватского наивного искусства внес крупнейший сербский искусствовед Ото Бихали-Мерин (1904–1993), автор фундаментальной «Всемирной энциклопедии наивного искусства», которая вышла в 1984 году одновременно в нескольких странах²¹ и до сих пор сохраняет значение наиболее полного биографического издания о наивных художниках со всего мира²². Работы О.Бихали-Мерина во многом способствовали развитию

¹⁵ Злыднева Н.В. Судьбы народного искусства в XX в. и балканская художественная традиция // Вопросы социальной, политической и культурной истории Юго-Восточной Европы. Балканские исследования. Вып. 9. М.: Наука, 1984. С. 352–366; Злыднева Н.В. Художественная традиция в пространстве Балканской культуры. М.: Институт славяноведения и балканистики АН СССР, 1991; Злыднева Н.В. Балканский менталитет и изобразительное искусство: проблемы типологии балканской культуры: дис. ... д-ра искусствоведения / ГИИ. М., 1998; Злыднева Н.В. Поведенческие сценарии homo balcanicus в живописи югославского примитива // Славянское и балканское языкознание. Человек в пространстве Балкан. Поведенческие сценарии и культурные роли / Отв. ред. И.А. Седакова, Т.В. Цивьян. М.: Индрик, 2003. С. 455–464; Злыднева Н.В. Югославянский примитив как модель поведения // Злыднева Н.В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М.: Индрик, 2013. С. 281–292; Искусство Сербии, Хорватии и Словении в 20 веке / Отв. ред. и сост. Н.В. Злыднева. М.: Индрик, 2019. Также здесь стоит упомянуть и совместный с Н. Видмаровичем перевод Н.В. Злыдневой монографии профессора Загребского университета, члена Академии наук Хорватии Александра Флакера: *Флакер А. Живописная литература и литературная живопись* / пер. с хорв. Н.В. Злыднева, Н. Видмарович. М.: Три квадрата, 2008.

¹⁶ Злыднева Н.В. Искусство «наивных» художников Югославии: стереотипы восприятия и эстетическая реальность // Искусство. 1988. С. 54–58.

¹⁷ Злыднева Н.В. Творчество Ивана Генералича // Советское славяноведение. № 1982. № 4. С. 71–81.

¹⁸ Энциклопедическое издание под редакцией Г.Я. Ильиной (Лексикон южнославянских литератур / Отв. ред. Г.Я. Ильина. М.: Индрик, 2012).

¹⁹ Вагапова Н.М. Театр // Развитие социалистического искусства в странах Центральной и Юго-восточной Европы: монография / Отв. ред. И.И. Рубанова. М.: Наука, 1979. С. 388–395; Вагапова Н.М. Формирование реализма в сценическом искусстве Югославии. 20-е – 30-е годы XX века. М.: Наука, 1983.

²⁰ Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918: сборник статей / Отв. ред. Н.М. Вагапова, Е.К. Виноградова. СПб: Алетейя, 2005; *Тулицын И.К.* Иван Мештрович: [монография]. М.: Искусство, 1967.

²¹ В США, Великобритании, Японии, Сербии, Франции, Швейцарии и Италии.

²² Хорватия представлена в ней сорока четырьмя художниками.

теоретической базы наивного искусства, его многочисленные труды были переведены на десятки языков²³. О.Бихали-Мерин последовательно вводил наивное искусство в пространство европейской культуры, что имело большое значение для популяризации этого феномена (в том числе и в России).

Современник О.Бихали-Мерина, также известный хорватский искусствовед – Грго Гамулин (1910–1997) – также признавал наивное искусство полноправной частью современного художественного процесса. Он утверждал, что «наив – это специфическое направление, вмещающее в себя безграничную панораму современности; глубоко индивидуальное искусство, редкого морфологического репертуара и артистической философии, демонстрирующей отличие наивного искусства от любительского»²⁴. Г.Гамулин рассматривал наивное искусство в контексте антропологии, указывая на связь с примитивным творчеством древних людей (в частности, сходство образов и тем наивных художников с памятником древнего искусства – пещерой Альтаира)²⁵. Он также являлся приверженцем теории *Ab ovo*, согласно которой наивное искусство базируется не на народных традициях, но на индивидуальных внутренних стремлениях художника, свободного от исторического контекста и находящегося в культурном вакууме²⁶.

Авторству Г.Гамулина принадлежат две крупные монографии²⁷ и антология, посвященная Хлебинской школе²⁸. Г.Гамулиным также было написано два текста – «По отношению к теории наивного искусства» и «В данный момент теории»²⁹ – в которых комплексно рассматривалась проблематика и актуальность

²³ Во второй половине 1950-х годов искусство Югославии находилось под сильным влиянием соцреализма. Но советская модель культуры всё же не прижилась, отчасти благодаря стараниям О. Бихали-Мерина, открыто поддерживавшего современное и наивное искусство Хорватии, Словении и Сербии. В частности, выступая от Югославии в качестве члена международного экспертного совета на крупной выставке «Пятьдесят лет современного искусства» (Брюссель, 1958), О. Бихали-Мерин, наряду с работами модернистов, представил несколько картин И. Генералича, уравнивая наивное искусство с поисками современных художников. Он также всячески популяризовал югославское культурное наследие – богомильские надгробия, церковные фрески. О.Бихали-Мерин способствовал формированию обновленного образа Югославии, культурно более близкой европейским художественным традициям, нежели идейно ориентированному опыту советского искусства.

²⁴ Цит. по: Crnković V. *The Croatian Museum of Naïve Art*. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2000. P. 68.

²⁵ Там же.

²⁶ Эта теория была не раз оспорена практическими выводами: наивные живописцы не отделимы от своего происхождения, условий жизни, воспитания и образования.

²⁷ Ivan Večenaj (1975), Kovačić (1978).

²⁸ Gamulin G. *I pittori naïfs della scuola di Hlebine*. Rome : Mondadori, 1974. – 237 p.

²⁹ «Prema teoriji naivne umjetnosti» и «U ovom teoretskom trenutku» (Gamulin G. *Studije, eseji, kritike, prikazi, polemike 1961–1990*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1991. – 404 s.).

наивного искусства. Г.Гамулин рассматривал примитив как способ избавления от внутренней пустоты и инстинктивных страхов. И хотя аналитический подход Г.Гамулина включает в себя отдельные критические идеи, в своих эссе автор больше уделяет внимание непосредственно художникам, сумевшим выделиться из большого числа кустарей и дилетантов и стать настоящими мастерами.

В истории хорватского искусствознания одной из ключевых фигур остается Владимир Малекович (р. 1936). Он долгое время являлся редактором журнала «Vjesnik» («Журнал»), освещавшего культурную жизнь Хорватии. В журнале в разные годы публиковались практически все известные югославские историки искусства, писавшие свои отзывы о творчестве крестьянских художников. В.Малекович считал, что творчество наивных мастеров есть способ выражения душевных переживаний художника в контексте его повседневной жизни и окружающей действительности. В.Малекович поддерживал, предложенный Штефаном Ткачом (1925–1994), термин *инсита*³⁰. В статье, напечатанной в бюллетене «Инсита», приуроченной к одноименной выставке, В.Малекович пишет: «Инситный художник осознает форму, и это отличает его от изобразительных проявлений детей, или душевнобольных. Это «сознание формы» основывается на личном суждении, поэтому нельзя говорить об инситном искусстве, как о стиле, и прежде всего, потому, что стиль в роли внешнего элемента не объясняет внутреннее содержание художественного произведения»³¹.

В.Малекович являлся одним из основателей Галереи самобытного творчества (*Galerija izvorne umjetnosti*) в Златаре (основана в 1971), долгое время которой руководил. В.Малекович – автор многочисленных критических статей, эссе, отзывов и каталогов. Наиболее крупными его работами являются

³⁰ Словацкий искусствовед Ш.Ткач предложил альтернативное название термину «наивное искусство» - *инсита* (от лат. *insitus* — естественный, искренний). «Инситное искусство» (врожденное, несформированное, оригинальное) лишено оценочного смысла и подчеркивает лишь автономность и самоценность каждого творческого явления и вместе с тем неструктурированность всего типа культуры (Цит. по: Авдеева В.В. Современное наивное искусство Германии: проблемы изучения / В.В.Авдеева // Известия Уральского государственного университета. – 2004. – №34. – Сер. 2. Гуманитарные науки. – Вып. 8. – С.231).

³¹ Цит. по: INSITA 5: exh. cat. Bratislava: Obzor for the Slovak National Gallery, 1972. S. 78.

монографии, посвященные творчеству таких художников, как И.Рабузин (1976), М.Скурени (1983), М.Ковачич (1989) и Й.Генералич (1988).

Хорватскому примитиву посвящены работы другого известного историка искусства – Йосипа Деполо (1919–2000). Еще в 1950-х годах Й.Деполо выдвинул тезис, что успех наивного искусства лежит в узнаваемости его форм, его адаптации образности в контексте современного искусства³². Стиль Й.Деполо – деликатная интерпретация творческого наследия мастера, и, одновременно с тем, признание художника уникальным творцом. Й.Деполо принадлежит ряд монографий, в том числе о Й.Генераличе³³, И.Лацковиче (1977,1985), И.Рабузине (1992), М.Ковачиче³⁴.

Другой известный хорватский исследователь наивного искусства – Владимир Црнкович (р.1942), до недавнего времени (1998–2014) возглавлявший Хорватский Музей наивного искусства (Hrvatski muzej naivne umjetnosti³⁵). В.Црнкович – автор более тридцати монографий, длинного ряда эссе, очерков и заметок, посвященных как творчеству отдельных художников, так и наивному искусству в целом. Избранные работы В.Црнковича были переведены на английский язык, в частности, его комплексные антологии, посвященные истории Хлебинской школы, представляющие интерес не только для научного сообщества, но и для более широкой аудитории. В.Црнкович также является автором монографии, посвященной аутсайдерскому искусству³⁶. В рамках культурного наследия под редакцией В.Црнковича, были выпущены сборники эссе и очерков В.Малековича, Г.Гамулина и Й.Деполо.

Кроме вышеперечисленных авторов стоит отдельно отметить вклад Тонко Мароевича (р. 1941), Божицы Елушич (р. 1951), Петара Прелога (р. 1972), Бориса Келемена (1930–1983), Станко Шполярча (р. 1974), Крсто Хегедушича, Радослава Путара (1921–1994) и многих других. На данный момент

³² Цит. по: Crnković V. The Croatian Museum of Naïve Art – Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2000. P.55.

³³ Depolo J. Slikarstvo Josipa Generalića / J. Depolo // Josip Generalić. Zagreb: Jugoart, 1988 – S. 85-113.

³⁴ Depolo J., Infeld S. Mijo Kovačić. The Dream and Reality of Podravina. Wien: Thomastik-Infeld, 1991. – 279 p.

³⁵ Сокращённо – HMNU, далее в тексте в русской аббревиатуре – ХМНИ.

³⁶ Crnković V. Umjetnost bez granica. – Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2006. – 246 s.

теоретическими проблемами хорватского наивного искусства занимается ограниченный круг искусствоведов. Хотелось бы упомянуть работы Хелены Кушенич (р. 1986), куратора Галереи наивного искусства в Хлебине, Марьяна Шполяра, директора Музея г. Копривницы. Их современный подход вносит разнообразие в ставшие каноничными тексты В.Малековича, Й.Деполо, а также других представителей более старшего поколения.

Хорватские искусствоведы и критики могли иметь различные подходы к наивному искусству, но в целом были едины в оценке основополагающих произведений. Как пишет В.Црнкович - не обошлось и без личных пристрастий³⁷, но существенных разногласий практически не наблюдалось. Югославское искусствознание несколько тяготело к публицистике, что отличалось от привычной нам формы научного изложения. В этом заключалась одна из сложностей изучения материала, поскольку в большинстве материалов описательная составляющая превалировала над критическим анализом. Это, однако, не умаляет огромного вклада хорватского искусствоведения в степень разработанности проблемы – хорватские критики и историки искусства первыми оценили этот вид творчества, проработали теоретические аспекты и структурировали целое направление, выделили и описали творчество отдельных художников.

Кроме перечисленных источников при написании диссертации использовались научные статьи о хорватском наивном искусстве, а также иные материалы, подробно перечисленные в разделе «Библиография». Кроме перечисленных источников при написании диссертации использовались научные статьи о хорватском наивном искусстве, а также иные материалы, подробно перечисленные в разделе «Библиография». Имеющиеся в отечественном искусствознании тексты, в которых бы подробно рассматривалось хорватское наивное искусство, за редким исключением носят ознакомительный и обзорный характер.

³⁷ Crnković V. The Croatian Museum of Naïve Art – Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2000. – P. 69.

Таким образом, предлагаемое диссертационное исследование базируется на значимых наблюдениях и важных открытиях, сделанных и хорватскими и русскими учеными. В трудах предшественников, с изучения которых начиналась наша работа, были выявлены биографические сведения о художниках, описаны произведения некоторых мастеров, произведен подробный анализ периодики 1930–1970 годов и представлена история хорватского наивного искусства. Обобщая эти материалы, можно утверждать, что изыскания сербских и хорватских искусствоведов в ранний период изучения феномена отличаются более глубокими и разнообразными подходами³⁸, в то время как исследования второй половины XX века и современные работы носят в большей степени описательный характер, что не позволяет в полной мере обнаружить характерные стилистические особенности произведений, а также выявить художественную преемственность с другими эпохами. Также остаются открытыми вопросы жанровой типологии произведений и их периодизации. Оценка современного художественного процесса, роли и места наивного искусства в нем – невозможна без всестороннего изучения проблематики и осмысления опыта предыдущих поколений ученых.

В нашем исследовании освещаются разные аспекты хорватского наивного искусства, но описывать их все не было нашей целью. Мы постарались ответить на вопрос «как данное явление развивалось?», подробно остановившись на основных этапах его формирования и становления. На наш взгляд, хорватское наивное искусство представляет собой отдельное *направление*:

- в первую очередь, оно включает в себя общность художественных явлений, на протяжении определённого времени (1930-е–2010-е годы);
- оно динамично развивалось как в вертикальном (различные этапы развития), так и в горизонтальном (различные течения и стилевые потоки) срезе;

³⁸ Здесь, возможно, сказывается историческая близость к советской школе искусствознания.

- отличается единством эстетических взглядов группы художников, отразившихся в их творческом методе;
- соединяет выразительность художественного изображения со своеобразной стилевой манерой.

Хлебинская школа, на наш взгляд, в свою очередь, является течением внутри хорватского наивного искусства. Слово «школа» в названии течения не должно смущать исследователей – оно выполняет двойственную функцию:

- 1) Как передача мастерства, с характерной для этого процесса художественной преемственностью;
- 2) как стилевая однородность.

Таким образом, наивное искусство – это направление в искусстве Хорватии XX века, а Хлебинская школа – это течение внутри хорватского наивного искусства. В тексте диссертации мы будем оперировать этими условными определениями.

В исследовании мы также постарались ответить на вопрос «как данное явление развивалось?»

Глава I. Становление наивной живописи Хорватии в 1900-е–1930-е годы

1.1. Истоки хорватской национальной художественной традиции

Крупнейший хорватский писатель XX века, Мирослав Крлежа (1893–1981) писал: «Три города, именуемые нашими Афинами: Дубровник, Загреб и Нови Сад в XIX веке являли собой три провинциальные дыры, и все, что тут рождалось, несло на себе неизбежную печать провинциальности»³⁹. С ним соглашался и хорватский историк искусства Любо Караман (1886–1971): «...провинциальные центры, находящиеся под влиянием великих художественных центров, в отличие от периферийных городов, не воспроизводили оригинал в его низших формах, а ассимилировали и модифицировали его согласно их потребностям»⁴⁰. Однако нельзя сказать, что Загреб находился в состоянии культурной регрессии. Жизнь столицы была насыщена политическими и культурными интересами – в этот период выходит на первый план идея национального самосознания, и все вопросы искусства и культуры становятся тесно связаны с политической обстановкой⁴¹.

В конце XIX века, после утверждения венгерско-хорватского соглашения в 1868 году⁴², в Загребе открылась Академия наук и искусств («Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti»), по всей стране учреждались художественные школы. Как и другие народы (к примеру, чехи в период чешского возрождения конца XVII — первой половины XIX века) в поисках новых художественных решений хорваты обратились к истокам народного творчества. Процесс пробуждения национального самосознания является диалогом, в котором участвует и художник, и зритель, поэтому, несмотря на «позитивные примеры

³⁹ Krleža M. Uzačajne negacije / M. Krleža // 99 varijacija. – Белград. – 1972. – S. 54.

⁴⁰ Цит. по: Matičević D. Identity Despite Discontinuity / Пер. Vera Horvat Pintarić / D. Matičević // i_CAN (International Contemporary Art Network) [Электронный ресурс] http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text811a.html?id_text=60 (дата обращения 05.12.2016).

⁴¹ Об обстановке в Загребе на стыке XIX–XX века можно также посмотреть статью известного хорватского театрального деятеля Бранко Гавелла «Крлежа и Загреб» (Гавелла Б. Драма и театр. Сборник статей / Состав. Н.М.Вагапова. – М.: Прогресс, 1976. – С.91–98) и коллективный труд Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918 / Отв. Ред. Н.М.Вагапова, Е.К.Виноградова. – Спб.: Алетейя, 2005. – 286 с.

⁴² Экономически и политически Хорватия подчинялась Венгрии, однако Хорватия сохраняла автономию во внутренних делах и право на хорватский язык в качестве официального.

развития в рамках региональной культуры, политически активная часть общества обостренно воспринимала и поддерживала идею национальной самобытности в искусстве. Часто внимание патриотов привлекали консервативные, патриархальные нормы искусства, в которых, далеко не всегда обоснованно, искали и находили народное начало, «народный дух»⁴³. Лидирующие позиции в изобразительном искусстве в этот момент удерживали историческая и жанровая живопись как отражение национальной самобытности и памяти поколений.

Во второй половине XIX века отношения хорватских художников с Венской и Мюнхенской академиями были крайне прочными, с этим связан и некоторый налет салонного академизма, присущий творчеству отдельных хорватских мастеров. Однако их исторические картины, портреты общественных деятелей, пейзажи с памятниками старины, иллюстрации к произведениям национальных поэтов – все это являлось своеобразной формой борьбы за национальную культуру, утверждение которой являлось основной задачей как для общественных деятелей, так и для художников⁴⁴.

Все чаще хорватские художники обращаются к изображению народного быта, его обрядности. Крестьянская тема становится главной в творчестве Николы Машича (1852—1902). Как верно заметил А.Д.Чегодаев, в работах Н.Машича «Девушка с кувшином» (1880, холст, масло, Galerija Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti (Галерея югославской Академии), Загреб) и «Девушка, пасущая гусей у реки» (1880, Галерея югославской Академии, Загреб) пейзаж и портрет будто сливаются в единую живую правдивую поэтическую картину. Н.Машич воплощал тенденции, противоположные салонным, хотя его крестьянские образы сохраняют значительную долю идеализации⁴⁵. Бегущие облака, яркий солнечный свет и резкие тени, буйство летней природы воспевают

⁴³ Вагапова, Н.М. О связи регионализма и национальной самобытности / Н.М.Вагапова // Современные творческие процессы и пути европейской интеграции. Материалы научной конференции. – М. : ГИИ, 1996. – С. 36–43.

⁴⁴ Подробнее: Алешина Л.С., Яворская Н.В. Искусство Югославии. – М. : Искусство, 1966. – С.183–184.

⁴⁵ Более подробно об изобразительном искусстве Хорватии конца XIX — начала XX века: Алешина Л.С. Изобразительное искусство / Л.С.Алешина // Генезис и развитие социалистического искусства в странах Центральной и Юго-восточной Европы / Отв. Ред. Б.И.Ростоцкий. – М. : Наука, 1978. – С. 530–545.

Н.Машич — лирик и поэт родной земли. Даже его натюрморты — глиняные крынки, румяные яблоки — эскизы природы, неразрывно связанной с повседневной крестьянской жизнью.

Вдохновляясь опытом европейских коллег, хорватские художники старались добавить в свои произведения определенный национальный колорит, сделать их близкими и понятными. Конец XIX века в Хорватии сопряжен с увлечением реализмом. Один из крупнейших художников, представителей этого течения, М.Црнчич (1865–1930), изображал крестьян за работой, иллюстрировал произведения южнославянской литературы, создавая, наравне с Н.Машичем, особый тип героев, своего рода *национальных персонажей*.

Хорватские деятели культуры начала XX века зачастую увлекались политикой, и идеи национальной самоидентификации постепенно нашли отражение в живописи и литературе. Этот процесс был также характерен для музыки и театра — в произведениях ценность ярмарочных представлений и народных песен рассматривается в рамках современной народной культуры. Наглядный пример этой эпохи — пьеса хорватского писателя и драматурга Й.Косора (1879–1961) «Пламя страстей» (1912). В центре сюжета — первобытная тяга к земле, инстинкт собственника и примитивные желания, «изображение вспышек гибельных страстей персонажей, близких славянскому фольклору и в то же время отмеченных библейскими чертами, идея неразрывной связи человека с природой, противопоставление цивилизации»⁴⁶. Интересно, что эти идеи лежат и в основе художественного видения крестьянских художников, правда связь с Й.Косором относительна — деревенские жители по-другому себе не представляли существования, симбиоз человека и природы для них был естественен. Заслуга Й.Косора как раз в обнародовании этих идей, выводе их в публичное пространство, за пределы крестьянских дворов и мазанок.

⁴⁶ Вагапова Н.М. Венские сюжеты в хорватской драматургии и прозе. 1880–1910 / Н.М. Вагапова // Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918 / Отв. Ред. Н.М. Вагаповой и Е.К. Виноградовой — СПб. : Алетейя, 2005. — С. 290.

Начало XX века – расцвет хорватской скульптуры, с которым связано имя Ивана Мештровича (1883—1962), знаменитого хорватского скульптора, выходца из крестьянской семьи. Особенность его искусства определяется в первую очередь органической связью с народным искусством, откуда мастер черпал темы и сюжеты произведений⁴⁷. Значение творчества И.Мештровича трудно переоценить – он один из первых смог привлечь внимание к проблемам национального искусства Хорватии, вывести его на мировой уровень. Главным стремлением И.Мештровича, которое впоследствии подхватили многочисленные деятели искусства Югославии, было право «стать достойным членом семьи просвещенных народов»⁴⁸. Творчество скульптора пронизано темами патриотизма и национальной гордости. Так, один из грандиозных монументальных проектов И.Мештровича (который, правда, так и не был осуществлен) – комплексный памятник в Косово («Косово поле»), посвященный Косовской битве в 1389 году – отражение виденья скульптора, отстаивающего в своем произведении право человека на национальную независимость. Этот монумент И.Мештрович задумывал как материализовавшуюся память о страданиях, «порабощении, которые потерпели народы Югославии, и как память о борьбе за освобождение»⁴⁹. «Косово поле» – своеобразное пластическое оформление не столько исторического события, сколько отражение целого пласта национального мирозерцания. И.Мештрович важен для хорватской культуры не только как самый крупный и прославленный скульптор первой половины XX века – он во многом оказал влияние на генезис будущего искусства Югославии, раскрыв в своем творчестве общественную социальную проблематику.

Концепцию хорватской национальной художественной культуры деятели искусства выстраивали постепенно, и в ходе этого формирования были образованы несколько творческих групп и сообществ: «Münchenski krug»

⁴⁷ Подробнее о творчестве И.Мештровича: Тупицын И.К. Иван Мештрович. – М. : Искусство, 1967. – 52 с.

⁴⁸ Там же (оригинальная цитата – Ćurčin M. O poreklu i detinstvu Ivana Meštrovića / M. Ćurčin // Meštrović. – Zagreb : Nova Evropa, 1933. – S. 16).

⁴⁹ Цит. по: Политические и культурные отношения России с югославянскими землями в XVIII в.: документы / Ин-т истории СССР АН СССР и др. ; [составители А. П. Бажова и др.]. – Москва : Наука, 1984. – С. 322.

(«Мюнхенский круг») (1905–1910), «Društvo Medulić» («Медулич») (1908) и «Zenit» («Зенит») (1921–1926). Художники Мюнхенского круга, получившие образование в мюнхенской Академии изящных искусств, стремились к созданию объема в своих работах, упрощению формы. Члены сообщества «Медулич» обращались к темам народных легенд и национальной истории; «Медулич» была группой идеологической и политической, и своей главной задачей участники видели продвижение идей независимости Хорватии от Австро-Венгрии. «Зенит» выступал за новаторство изобразительной формы: «То, что печаталось в журнале, отражало сильное влияние новых видов искусства и средств массовой коммуникации... <...> ... Творчество сторонников зенитизма было близко современным авангардным течениям – дадаизму, футуризму и конструктивизму, в некотором отношении совпадало с ними»⁵⁰. Зенитизм опирался на антизападнические позиции, постулируя признание особой роли для будущего искусства балканских стран опыта культурного строительства Советской России⁵¹. В 1916–1928 годах в Загребе ежегодно проходил Весенний салон, который был не только выставочной площадкой для художников, но и своеобразным сообществом, объединявшим приверженцев самых современных и актуальных течений, таких как экспрессионизм, кубизм, модерн и другие. Такое разнообразие художественных групп и течений, схожих не только в своих политических взглядах, но и в идеи близости к фольклору, говорит об однородности хорватской интеллигенции того времени – примыкая то к одним, то к другим творческим группам, они все стремились увязать идеи о национальной самоидентификации с народным искусством, как бы доказывая право на автохтонность.

⁵⁰ Суботич И. Зарождение авангарда в Югославии: дадаизм, зенитизм, сюрреализм / И.Суботич // Искусство Сербии, Хорватии и Словении в 20 веке / Отв. Ред. Н.В.Злыднева. – М. : Индрик, 2019. – С. 79.

⁵¹ По аналогии с советским «ЛЕФом» в Сербии и Хорватии возникло направление, именовавшее себя «левым фронтом». Свой журнал, «Зенит», они именовали «международным органом нового искусства». Журнал имел антибуржуазное направление, одной из основных догм было отрицание культуры капитализма как устаревшей системы. Подробнее: Алешина Л.С. Изобразительное искусство / Л.С.Алешина // Развитие социалистического искусства в странах Центральной и Юго-восточной Европы / Отв. Ред. И.И.Рубанова. М. : Наука, 1979. – С. 407–408.

Важными этапами в становлении наивного искусства Югославии в XX веке являлись «историко-политический аспект социалистической модели культуры и близость художников к крестьянским традициям»⁵². Эта «близость» – неотъемлемая часть хорватской художественной идентичности. Как пишет Н.В.Злыднева: «Мощный пласт «низовой» культуры оказывал решающее воздействие на смену историко-художественных фаз, пропуская через свой фильтр оригинальные и заимствованные концепции и целые стилевые формации»⁵³. Отрицая идею «искусство ради искусства», и вместе с ней разрастающуюся пропасть непонимания обычным зрителем деятельности художника-интеллектуала, хорватская интеллигенция попыталась «построить» мост между народным и высоким искусством, совместив виденье мира обычного крестьянина с советами профессиональных художников, чтобы в этом необычном симбиозе родился новый Абсолют «красоты», устраивавший и тех, и других. Аграрные основы народной жизни обусловили выдвигание на первый план сельской проблематики. Приверженность к деревенской жизни обусловила в свою очередь, появления такой отличительной черты хорватской культуры как регионализм, с его повышенным восприятием к природе и быту⁵⁴. Югославские деятели культуры обращались к вопросам развития искусства, его воспитательной и просветительской функции, пытаясь воплотить в жизнь идею сближения искусства и народа – вот круг тем, волновавших хорватских, сербских и словенских художников, литераторов, скульпторов и архитекторов, революционно-демократическую критику.

После окончания Первой Мировой Войны, на территории Балканского полуострова было образовано Королевство сербов, хорватов и словенцев (Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca) (КСХС)⁵⁵. Положение Хорватии в условиях

⁵² Богемская, К.Г. Искусство вне норм. – М. : БуксМАрт, 2017. – С. 270.

⁵³ Злыднева, Н.В. Судьбы народного искусства в XX в. и балканская художественная традиция / Н.В. Злыднева // Вопросы социальной, политической и культурной истории Юго-Восточной Европы. Балканские исследования. – Вып. 9. – М. : Наука, 1984. – С. 352.

⁵⁴ Этот аспект одного из этапов становления не только хорватской, но и югославской культуры, наиболее полно отражен в развитии национальных литератур. Подробнее: Ильина Г.Я. Реализм / Ильина Г.Я. // Лексикон южнославянских литератур / Отв. Ред. Ильина Г.Я. – М. : Индрик, 2012. – С.385–386.

⁵⁵ В 1929 году переименовано в Королевство Югославия (Kraljevina Jugoslavija).

новообразованной монархии оказалось затруднительным – разнородное национально и конфессионально государство, в которой власть удерживала сербская династия, усиливало неравноправное положение хорватов и вызывало возмущение во всех слоях населения. Зародившиеся еще в эпоху Национального возрождения (середина XVIII – вторая половина XIX) идеи борьбы за национальное самосознание стали вновь актуальны. В этот период Анте и Степаном Радичами была образована Хорватская крестьянская партия (Hrvatska seljačka stranka) (ХКП)⁵⁶, защищавшая интересы крестьянства и ратовавшая за создание автономной хорватской крестьянской республики. Члены ХКП не только выступали за независимость страны, они также поддерживали идею самобытности хорватской культуры. ХКП активно поддерживала художника Любо Бабича (1890–1974), одного из крупнейших мастеров Югославии XX века. Наделенный, по словам М.Крлежи, романтическим провидческим даром и, в то же время, отягощенный беспросветным трагизмом тяжелой, нездоровой, зажатой в тиски жизнью, Л.Бабич погружался в мрачные глубины подсознания, втайне мечтая о воспарить над этой бездной⁵⁷. В 1930-х годах Л.Бабич, после путешествия по Хорватии, написал серию пейзажей «Родина» (1933–1939). Стиль, который художник называл «отечественной экспрессией», предполагал обращение живописи к историческому опыту и народному искусству, позволявшее в полной мере раскрыть характер персонажей. Цикл работ «Родина» был, в своем роде, документальной хроникой и Л.Бабич в ходе работы

⁵⁶ В разные годы к названию партии добавляли слова «народная» и «республиканская», но от них приходилось отказываться по политическим соображениям.

⁵⁷ Подробнее о творчестве Л.Бабича: Крлежа М. Поездка в Россию. 1925.: Путевые очерки. – М. : Гелос, 2005. – С. 100–104.

сотрудничал с Хорватской Матицей⁵⁸ по вопросам фольклорного наследия⁵⁹. В его позднем творчестве лидирующее место занимает пейзаж родного края, отображенный с яркой экспрессией, в которой чувствуется потребность художника отобразить момент душевного слияния человека и природы.

Л.Бабич на протяжении долго времени плодотворно сотрудничал с выдающимся хорватским режиссером Бранко Гавеллой (1885–1962), создавая декорации для его новаторских постановок⁶⁰. Спектакли Б.Гавеллы на основе пьес М.Крлежи являлись важными событиями художественной жизни во многом благодаря своему протестному, революционному духу. Народ в спектаклях Б.Гавеллы – активное действующее лицо, люди, сознающие свою силу и способные встать на защиту своих прав. Этот новаторский подход во многом отличался от позиций предшественников режиссера, занимавшихся поисками «народного начала» и утверждением крестьянской морали. Совместные творческие поиски М.Крлежи, Л.Бабича и Б.Гавеллы обогатили эстетику югославского театра, вывели его на новый качественный уровень.

Как пишет отечественный историк В.И.Фрейдзон (1922–2004), в Хорватии, в начале XX века, городские жители (в том числе и интеллигенция), крестьянская беднота и рабочие терпели постоянную нужду⁶¹. Ко второй половине 1920-х годов Югославия переживала период экономического кризиса – около 80% населения

⁵⁸ Matica hrvatska — научное и просветительское общество, созданное в 1842 году в период хорватского Национального возрождения, движущей силой которого были деятели иллиризма, в частности Л.Гай (1809–1872), поэт, историк и лингвист, один из лидеров движения. Иллиризм сформировался в 1830–40-е года и получил широкое распространение среди хорватских просветителей. Название происходит от названия римской провинции Иллирик, в которой жили иллирийцы (хорваты) и говорили на соответствующем языке. Данный язык толковался как «праславянский» и «общеславянский» (Ю.Шпорер). Движение, однако, не нашло должной поддержки, так как вошло в противоречие с растущим национальным самосознанием других южных славян. В начале XX века иллиризм переродился в так называемый «интегральный югославизм» – идею объединения южных славян в одно монархическое государство, с «единой» нацией, отрицавшей этническую и политическую принадлежность каждого народа в отдельности.

⁵⁹ Zidić I. Ljubo Babić [Электронный ресурс] <http://www.matica.hr/kolo/314/Ljubo%20Babi%20C4%87/> (дата обращения 16.08.2018).

⁶⁰ Подробнее о работе Б.Гавеллы можно найти в текстах Н.М.Вагаповой, посвященных развитию сценического искусства в странах бывшей Югославии (Вагапова, Н.М. Театр / Н.М.Вагапова // Развитие социалистического искусства в странах Центральной и Юго-восточной Европы / Отв. Ред. И.И.Рубанова. М. : Наука, 1979. – С. 388–395; Вагапова, Н.М. Формирование реализма в сценическом искусстве Югославии. 20-е – 30-е годы XX века. – М. : Наука, 1983. – 223 с.).

⁶¹ Руководство социал-демократов [Витомир Корач (1877–1941)] провозглашало общность интересов всей бедноты (городской и сельской), пропагандировало идеи социальной справедливости. Даже известный призыв марксистов они переводили так: «Беднота всех стран...» (Фрейдзон, В.И. Судьбы крестьянства в общественной мысли Хорватии 19-н.20 века. – М. : Институт славяноведения и балканистики РАН, 1993. – С. 98).

были крестьянами, преимущественно бедными. ХКП имела большое влияние на массы в условиях тотальной нищеты и бедственного положения деревни. Главенствующими темами в искусстве того времени становятся темы несправедливости и неравенства, отображение беспредельной нищеты хорватской провинции.

Югославские деятели культуры искали в народе, его приближенности к земле, его обрядности и традиционном укладе жизни некие стержневые устои бытия. Так, например, в Словении появилась группа «Клуб молодых» (1922), возглавляемых братьями Франце и Тоне Краль⁶². Члены группы открыто подчёркивали социальную обусловленность своего искусства и видели в крестьянском образе жизни источник устойчивых жизненных ценностей. При этом в творчестве братьев чувствовалась некоторая отстраненность – словно эти почвеннические позиции были высказаны городскими жителями, стремящимися быть ближе к народу, но, одновременно его опасаящимся⁶³.

В литературе сформировалось направление «социальный реализм»⁶⁴. В условиях монархо-полицейского государства, которым на тот момент являлась Югославия, социалистическое художественное направление являлось идейно-оппозиционным и протестным. Социалистическая ангажированность, по мнению адептов одной из ветвей этого литературного направления, не должна привноситься в произведение, она должна естественно вытекать из логики самого текста и не нарушать его эстетической природы⁶⁵.

В этот период в Хорватии появляются новые социально-ангажированные творческие объединения, выступающие за независимость Хорватии и

⁶² Подробнее о словенском экспрессионизме и группе «Клуб молодых»: Алешина Л.С. Изобразительное искусство / Л.С.Алешина // Развитие социалистического искусства в странах Центральной и Юго-восточной Европы / Отв. Ред. И.И.Рубанова. М. : Наука, 1979. – С. 411–412.

⁶³ Справедливо заметить, что Словения была страной с более развитой промышленностью, так что подобный подход был довольно очевиден.

⁶⁴ Не стоит путать с «социалистическим реализмом», пришедшим в Югославию после Второй мировой войны. Развитию этого направления способствовала советская модель культуры, взятая на вооружение СФРЮ.

⁶⁵ Эти позиции впоследствии разовьют в своем творчестве участники группы «Земля» и, частично, И.Генералич (см. с. 47). Подробнее о социальном реализме – Ильина Г.Я. Социальный/Новый реализм, социализм / Ильина Г.Я. // Лексикон южнославянских литератур / Отв. Ред. Ильина Г.Я. – М. : Индрик, 2012. – С.422–427.

освобождение ее от гнета сербской провластной элиты. В условиях политической и социальной нестабильности, хорватские художники и литераторы сформировали новые авангардные группы. Первым таким объединением стала группа «Zemlja» («Земля»), основанная в 1929 году, и на протяжении шестилетнего существования сплотившая целое поколение прогрессивных художников, архитекторов, скульпторов и писателей, приверженцев антибуржуазных и левых взглядов. «Земля», из всех творческих объединений Хорватии 1930-х годов, для нашего исследования представляет наибольший интерес, поэтому мы осветим деятельность ее членов более подробно.

1.2. К.Хегедушич и художественная группа «Земля»

Из всех участников «Земли», в контексте изучения хорватского наивного искусства, наиболее важную роль сыграл крупный хорватский художник Крсто Хегедушич (1901–1975) – неофициальный лидер и идейный вдохновитель «Земли». Семья матери К.Хегедушича происходила из деревни Хлебине, на севере Хорватии, и свои юные годы будущий художник провел именно там. В 1926 году К.Хегедушич окончил Школу Искусств и ремесел в Загребе и, получив стипендию французского правительства, уехал на двухгодичную стажировку в Париж. В одном из писем своему другу М.Крлеже, К.Хегедушич описывает впечатления от посещения Лувра и выражает особенное восхищение умением «этих разбойников французов» придать своим произведениям особый шарм, изображая в них повседневный быт французского народа⁶⁶.

Во время стажировки К.Хегедушич также уделял более подробное внимание изучению творчества Питера Брейгеля Старшего (1525–1569). Фигурная морфология живописи П.Брейгеля, по мнению К.Хегедушича, представляла собой оригинальный художественный язык, ему казалось, будто хорватская глубинка перенеслась в работы нидерландского живописца. М.Крлежа

⁶⁶ Так в письме к М.Крлеже К.Хегедушич спрашивал: «А где же наши празднества, где же наши «прощения» и другие моменты повседневной жизни хорватского крестьянина?» (Цит. по: Prelog P. Pitanje nacionalnog identiteta u "Podravina motivima" Krste Hegedušića / P. Prelog // Radovi Instituta za povijest umjetnosti 36 / M. Repanić-Braun. Zagreb : Institut za povijest umjetnosti, 1971. S. 203).

писал: «С самого начала Крсто Хегедушич рисует один и тот же мотив: свое Хлебине, себя и всех нас в этой нашей *хлебинской* земле»⁶⁷ – эта цитата как нельзя точно отражает стилистику К.Хегедушича 1920-х годов, напитанную брейгелевскими мотивами – трагический гротеск в трактовке образов крестьян, панорамность композиции, точка зрения сверху (позволяющая одновременно разместить несколько отдельных эпизодов в картине) – все эти черты впоследствии найдут отражение в художественных принципах Хлебинской школы.

В Париже К.Хегедушич увидел подстекольную живопись В.Пракс (1897–1981), жены русского художника и скульптора О.А.Цадкина (1890–1967)⁶⁸. Эти работы напомнили ему постбарочную живопись на стекле, которую художник видел в родном селе Хлебине – крестьяне называют ее «глажами» или «кипцами».

Подстекольная живопись получила широкое распространение благодаря византийской традиции иконописи в Средние века. В XIII веке византийские мастера, обосновавшись на острове Мурано в Венеции, принесли эту необычную живописную технику в Италию, а впоследствии она распространилась и на другие страны Центральной Европы. Первые стекла, расписанные красками, появились во второй половине XIV века, во Франкфуртском соборе. Впоследствии эту технику приняли другие строители церквей и соборов по всей Европе. Параллельно с этим развивалось и светская живопись на стекле (гербы, орнаменты и т.д.)⁶⁹. Появились и новые названия для данной техники: во французском – *verre églomisé*, «эгломизе»⁷⁰, в честь декоратора Жана-Батиста Гломи (1711–1786)⁷¹, а в немецком – *hinterglassmalerei*. В разных европейских

⁶⁷ Krelža M. Predgovor / M.Krlježa // Krsto Hegedušić / Za izadavaca Vid Lešić. – Zagreb : Grafički zavod Hrvatske, 1974. – S. 5.

⁶⁸ Подробнее о Парижской стажировке К.Хегедушича: Krsto Hegedušić / Za izadavaca Vid Lešić. – Zagreb : Grafički zavod Hrvatske, 1974.

⁶⁹ Горева Н.Е. Живопись на стекле. Очерк. – Спб. и М. : Издательство С.О.Вольф, 1911. – С. 4–6.

⁷⁰ Долганова О.О. Эгломизе в России. Конец XVIII — начало XIX веков : История, атрибуция, реставрация. / Долганова О.О. — Дис. кандидата искусствоведения. — Москва: Москва, 2006. — С. 126.

⁷¹ Erhardt M.A., Morris A.M. Mary Magdalene. Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque. – Brill, 2012ю – P. 315.

странах господствовали разные стили и жанры: во французских буколических сценах прослеживается влияние декоративности рококо, в работах нидерландцев преобладают лиричные пейзажи, для Фландрии актуальные морские сражения, картины немецких художников полны аллегорий, а для Восточной Европы наиболее характерна религиозная живопись⁷². Иезуитские миссионеры, способствовали распространению подстекольной живописи в Азии⁷³, из Китая она опала в Японию (искусство эпохи Эдо), Индию (аллюзии на персидские миниатюры), Сирию и Иран.

В XVIII–XIX веках в странах Европы наибольшее распространение получила малоформатная подстекольная религиозная живопись – странствующие художники расписывали на продажу небольшие стекла, изображая святых и библейские сюжеты⁷⁴. Техника подстекольной живописи широко применялась народными мастерами Австрии, Баварии, Моравии, Румынии, Богемии и Словакии, чему не в последнюю очередь способствовало удешевление производства стекла.

В Австро-Венгрии небольшие мастерские зачастую располагались в сельской местности⁷⁵. Торговцы, «bandlkramer» (нем.), продавали их по всей территории империи. Эти небольшие религиозной направленности стекла выставляли на продажу в местах паломничества и на рынках. Подобные картинки подразумевались не для внутреннего убранства церкви, но для домашней обстановки, что подтверждается и тематикой (преобладают различные типы религиозных образов, изображения отдельных святых и т.д.). Странствующие художники научили хорватских крестьян «глажам» – очевавшие по Паннонской низменности мастера за символическую плату (а порой и за еду) делали для заказчика рисунки на любую тему (большая часть из них все же была

⁷² Moser R. Peinture sous verre. Paris : Fleurus idées, 1987. P. 7.

⁷³ Perdue P.C. Rise & Fall of the Canton Trade System / P.C. Perdue // MIT Visualizing Cultures. 27.10.2019. [Электронный ресурс] https://visualizingcultures.mit.edu/rise_fall_canton_03/reverse_glass.html (дата обращения: 20.08.2021).

⁷⁴ Подробнее о живописи на стекле: Oidtmann H. Die Glasmalerei. T. 1. Die Technik der Glasmalerei. – Köln : Bachem, 1893.

⁷⁵ Vydra J. Die Hinterglasmalerei. Prag : Artia, 1957. P. 63.

религиозного содержания)⁷⁶. Эта традиция прижилась в деревнях, и стала своеобразным видом хобби.

В XX веке подстекольная живопись заинтересовала и представителей профессионального искусства. П. Клее, Г. Мюнтер, В. Кандинский и другие участники *Der Blaue Reiter* широко применяли технику подстекольной живописи в своей работе. Впоследствии многие другие профессиональные художники, такие как, Сильвия Оггерли (р. 1939) в Швейцарии, Фердинанд Пире (р.1943), Жерар Делафосс (р.1952) и Шанталь Лежандр (р.1954) во Франции, Регина Рейм (р. 1965), Карл Маннингер (1912–2002) и Герхард Рихтер (р. 1932)⁷⁷ в Германии, Х. Крейг Ханна (р.1967) в США использовали данную технику в своём творчестве.

«Парижские впечатления» К.Хегедушича нашли отражение в работе «Было пятеро нас в корчме» (илл. 1.1). Впервые К.Хегедушич обращается к упрощению формы, используя программный антиэстетизм, угловатость и «грубость» рисунка. Локальная раскраска, соединяет воедино форму и силуэт, подчёркивая декоративность композиционного решения. «Пятеро в корчме» не просто примитивистская работа в духе жанровой живописи, это программная картина для хорватского наивного искусства, в ней были отражены основные принципы эстетики еще не существующей Хлебинской школы – жанр, манера изображения персонажей, моделировка объема цветом, яркая палитра, и, наконец, герои – простые крестьяне, отдыхающие после тяжелого трудового дня.

Вернувшись в Югославию, К.Хегедушич совместно с художником Юраем Планчицем (1899–1930) организовал выставку в *Galerija Ulrich* (Галерея Ульриха) в Загребе (1926). Представленные работы К.Хегедушича отражают темы социальной несправедливости. В центре сюжетов – мир бедных и обездоленных.

⁷⁶ Башичевич М. Искусство примитивистов / М. Башичевич // Югославия / Отв. Ред. О. Бихали-Мерин. – Белград: Публицистичко издавачки завод «Югославия». – № 14. – С. 131.

⁷⁷ В 2008 году художником был создан цикл из ста абстрактных работ "Синдбад" (стекло, эмаль). В 2010 году художник опять обратился к "Книге тысячи и одной ночи", обратившись к сказке "Алладин" (стекло, эмаль, сорок две работы).

Художник нередко использует прием трагического гротеска: в работах К.Хегедушича сатира зачастую выступает в иносказательно-назидательной роли. Художник стремился продемонстрировать, как существенно в своих эстетических поисках не отдаляться от народных традиций, но обращаться к ним в поисках вдохновения.

Наиболее ярким примером работ этого периода является картина «Реквизиция» (илл. 1.2): в этой драматичной картине проиллюстрирована болезненная тема голода и нищеты хорватской провинции, жестокость со стороны представителей власти. Рыдающие женщины, голодные дети, беспредельная бедность – «Реквизиция» является наиболее обличительным произведением живописи этого времени. Именно в этой работе отображены предпосылки появления социально-критического искусства, расцвет которого пришелся на 1930-е годы. Картина К. Хегедушича перекликается с полотном фламандца Мартина ван Клеве Старшего (1527–1581), «Избиение младенцев» (1547–1581, дерево, масло): здесь прослеживается не только схожесть композиционного ряда, но и общая драматическая тональность работ, преисполненная трагизма и обреченности.

В Париже К.Хегедушич подружился с Леопольдом Юнеком (1899–1993), хорватско-французским живописцем. В их искусствоведческих дискуссиях и родилась идея новой художественной группы⁷⁸. В 1929 году К.Хегедушич выступает в роли одного из основателей творческого объединения «Земля». Группа создавалась как реакция на социальные изменения в стране и мире: Первая Мировая война, убийство Степана Радича⁷⁹, начало глубокого экономического

⁷⁸ К.Хегедушич: «Мы были молоды, и я считал, что это моя обязанность – сделать мир «правильнее» при помощи живописи, и, в то же время, это была возможность помочь людям, стоящим по другую сторону закона [оппозиция]. В Загребе Постружник и Табакович также планировали создать независимую группу, так что для меня не было сложностью связать эти концы» (Hegedušić K. Wassa Formed. – Belgrade. – 1930. – №28. – S. 8).

⁷⁹ Степан Радич (11.06.1871–08.08.1928) — австро-венгерский и югославский политик хорватского происхождения, основатель ХКП. С.Радич превратил крестьянство Хорватии в самостоятельную политическую силу. Последовательно противостоял объединению сербов и хорватов в одно государство, а после создания единого государства после Первой мировой войны противостоял гегемонии сербов, вёл многообразную и деятельную политическую работу, направленную на обеспечение самостоятельности хорватов и на борьбу с клерикальными и социалистическими конкурентами за влияние на массы. Был смертельно ранен сербским политиком в здании парламента, что ещё больше усугубило раскол между двумя народами.

кризиса. Группа «Земля» тяготела к учению марксизма⁸⁰, им были близки идеи всеобщего братства, ликвидации классового неравенства.

Земельцы были далеки от эпатажа авангардистов, и, в то же время, отвергали господствовавший на тот момент в Югославии стиль реализма как главное направление в искусстве. Эстетические принципы «Земли», близкие формализму (влияние загребского посткубизма, новой вещественности и примитивизма), строились на приближении к эстетике народного искусства. Члены группы пытались вырваться из-под влияния австро-венгерских художественных традиций, и создать уникальное творческое движение, базирующееся на слиянии патриотических настроений с художественными традициями народного мастерства.

К.Хегедушич стал идейным вдохновителем «Земли», а автором манифеста и председателем группы выступил архитектор Драго Иблер (1894–1964), ректор хорватской Королевской школы искусств и ремесел, ассистент Ле Корбюзье (18887–1965), приверженец теории независимого художественного выражения. Манифест «Земли» содержал революционные концепции, характерные для воззрения хорватской интеллигенции 1930-х годов⁸¹. Д.Иблер также привлек новых членов группы – скульпторов Антуана Августинчича (1900–1979) и Франо Кршничича (1897–1982), художников Винко Грдана (1900–1980), Камило Ружичку (1899–1972), Омера Муяджичича (1903–1991). С художниками Львом Яунеком (1899–1993), Отонем Пустружником (1900–1978) и Иваном Табаковичем (1898–1977), также присоединившимся к «Земле», К.Хегедушич был знаком по

⁸⁰ Styles and Movements: Earth Group // Grove Dictionary of Art [Электронный ресурс] <http://www.oxfordartonline.com/groveart> (дата доступа 15.09.2015).

⁸¹ «Нужно жить жизнью своего времени. Нужно творить в духе своего времени. Современная жизнь пронизана социальными идеями, и проблемы коллектива – доминируют. Художник не может быть свободным от желаний нового общества и стоять вне коллектива, – ведь искусство – это образ видения мира, ведь искусство и жизнь – одно» (Цит. по: *Kritička retrospektiva Zemlj / Zagrebački salon, Situacija 70/71*. Zagreb : Moderna galerija JAZU, 1971. S. 190).

парижской стажировке. Первая выставка «Земли» состоялась в Салоне Ульрих в Загребе в 1929 году⁸².

Как верно замечено Н.В.Злыдневой, 1920–30-е годы в изобразительном искусстве Югославии – «это время борьбы либерально ориентированной интеллигенции, в первую очередь художников группы «Земля», за создание широкого и прочного фундамента национальной культуры, за смелое воплощение общественной проблематики в искусстве, за принципиальность политической позиции в эстетической мысли»⁸³. *Земельцы*, в отличие от ХКП, не пропагандировали идеи копирования художественного творчества по форме «высокого» городского искусства, они ратовали за индивидуализм творчества крестьян, воплощавшийся в привычных формах народного мастерства. И в этом они были близки по духу русским символистам, считавшим, что погружение в фольклор и мифологию, где сохранено «первое еще темное и глухонемое осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего» позволит напитаться плодотворной энергией⁸⁴. *Земельцы* раскрыли художественный потенциал своего народа, его самобытность, близость к народным традициям. Такое «самоуправство» в рамках монархического режима не могло долго существовать, и в 1935 году работа «Земли» была приостановлена по приказу полиции, как носящая подрывной и революционный характер.

1930-е годы в Югославии были ознаменованы деятельностью подобных «Земле» групп: сербская «Жизнь», словенские «Почва» и «Облик Словении» также обращались к темам несправедливости, классового неравенства, поискам

⁸² После этого *земельцы* успели организовать еще пять выставок: в Загребе (1932 и 1934, Павильон искусств (Umjetnički paviljon), в Париже (1931, Galerie Billiet (Галерея Бийе), Софии (1934, Galerija Preslav (Галерея Преслав) и Белграде (1935, Umjetnički paviljon Svijete Zuzorić (Павильон искусств Цвьета Зузориц). После каждой выставки к группе присоединялись новые члены, в их числе художники Иван Генералич (1914–1992) и Эдо Ковачевич (1906–1993), архитекторы Лавослав Хорват (1901–1989) и Стъепан Планич (1900–1980). Также в выставках участвовали приглашенные гости, сочувствующие идеям «Земли», в их числе художники Отти Бергер (1898–1944), Петар Смажич (1910–1985) и другие.

⁸³ Злыднева, Н.В. Судьбы народного искусства в XX в. и балканская художественная традиция / Н.В. Злыднева // Вопросы социальной, политической и культурной истории Юго-Восточной Европы. Балканские исследования. – Вып. 9. – М.: Наука, 1984. – С. 356.

⁸⁴ Федотова Н.Ф. Примитивизм: к вопросу о понятии / Н.Ф. Федотова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012. – № 12. – Ч.1 – С. 211.

национальной самоидентичности, боролись с аполитичным искусством, выступали против ориентации на современную французскую живопись и за социальную направленность искусства, ее просветительскую функцию⁸⁵.

Выступая против копирования авангардных художественных образов и утверждая необходимость сближения современного искусства с народом, *земельцы* верили «что иррациональность и неясность выражения современного искусства отделяет его от рядовых граждан, единственно способных вдохнуть новую жизнь в устаревшие концепции»⁸⁶. Наивное искусство Хорватии создавалось не только усилиями крестьян-самоучек, но и при активной помощи профессиональных художников – получился своеобразный симбиоз академизма с крестьянским типом культуры. Хлебинская школа во многом начиналась как проект авангарда, но *земельцы*, перенеся социальную критику в область визуального выражения, смогли увидеть в самобытности этого вида творчества один из путей развития национального искусства

1.3. Формирование Хлебинской школы

Во время очередного визита к родственникам в Хлебине, К.Хегедушич зашел в местную лавку и обратил внимание на рисунки, начерченные на оберточной бумаге. Автором работ оказался племянник владельца магазина – юный крестьянин Иван Генералич (1914–1992). Творчество, независимое от влияния господствующих тенденций современного искусства, близкое народу, «чистое и наивное», которое так искали *земельцы*, было обнаружено в этом маленьком селе.

Летом 1930 года состоялось знакомство К.Хегедушича с И.Генераличем. Следствием этой встречи стали совместные уроки рисования. Эти занятия в доме К.Хегедушича, не были похожи на уроки в общепринятом смысле: мастер давал

⁸⁵ С деятельностью данных организаций можно подробнее ознакомиться в статье «Изобразительное искусство» Л.С.Алешинной (Л.С. Алешина // Развитие социалистического искусства в странах центральной и Юго-восточной Европы. 1933–1939. – М. : Наука, 1983. – С.353–366).

⁸⁶ Злыднева Н.В. Искусство «наивных» художников Югославии: стереотипы восприятия и эстетическая реальность / Н.В. Злыднева // Искусство. – 1988. – № – С.55.

советы по технологии, показывал репродукции картин П.Брейгеля Старшего, указывал на природу и крестьянский быт как бесценный и неисчерпаемый источник вдохновения⁸⁷. Как пишет П.Прелог, «...появление фигуры И.Генералича является результатом поиска не художественного гения на каком-то отдельном райском острове, а одного социально-культурного эксперимента»⁸⁸. В июне 1931-го года И.Генералич и другой молодой крестьянин Ф.Мраз впервые приняли участие в выставке «Земли» в Загребе (Третья выставка «Земли», Павильон искусств), их работы были благосклонно приняты критикой, хотя большинство и отметило менторское влияние К.Хегедушича, а также тот факт, что путем сотрудничества с крестьянами *земельцы* пытались «повысить культурный уровень низших социальных классов и приблизить искусство к широким слоям населения»⁸⁹. При всех амбициях земельных, этот комментарий скорее несправедлив – К.Хегедушич и другие члены группы если и занимались образовательной деятельностью, то только с И.Генераличем и Ф.Мразом, просвещение населения было больше прерогативой ХКП. В первом номере своего журнала «Хорватский дневник» (1936–1941) после выставки «Земли» ХКП опубликовала статью, в которой интерпретировалось понятие культуры как «доказательства индивидуальности» (самобытности), а ее источники следовало искать в крестьянской культуре. Для ХКП новая культурная концепция предполагала художника – человека уважаемого социально и на национальном уровне – подчинившего свои интересы обществу⁹⁰. На страницах «Хорватского дневника» была прописана главная задача хорватского искусства на тот момент – создание национальной художественной традиции – дополненная важным уточнением: «деревня – основной источник вдохновения». При этом члены ХКП понимали идею создания национального стиля как долгий творческий процесс,

⁸⁷ Интересный факт, что подобное начало творческой карьеры роднит судьбы И.Генералича и И.Мештровича. Известный скульптор также происходил из бедной крестьянской семьи и в юном возрасте был принят учеником к Павлу Билиничу, прославленному мастеру своего времени.

⁸⁸ Prelog P. Pitanje nacionalnog identiteta u "Podravina motivima" Krste Hegedušića / P. Prelog // Radovi Instituta za povijest umjetnosti 36 / M. Repanić-Braun. Zagreb : Institut za povijest umjetnosti, 1971. – S. 204.

⁸⁹ Izložba grupe Zemlja: umjetnički događaji: exh. cat. – Zagreb, 1931 – S. 8-9.

⁹⁰ Organizacija hrvatskoga kulturnoga rada // Hrvatski dnevnik. – Zagreb 1938. – №662. – S. 23.

участие в котором принимают только художники⁹¹. Роль же ХКП в становлении крестьянского наивного искусства, неразрывно связана со становлением национального самосознания хорватов и процессом формирования хорватской нации, завершению которого способствовала деятельность ХКП – без этого крестьянский примитив, и Хлебинская школа, в частности, никогда бы не состоялись как культурный феномен.

Й.Деполо, со ссылкой на К.Хегедушича, пишет, что день открытия выставки - первое июня 1931 года – можно назвать датой основания Хлебинской школы⁹². Это несколько спорное заявление, на наш взгляд. Все же участие И.Генералича, Ф.Мраза, а впоследствии и М.Вириуса в выставках *земельцев* выглядело как диковинка, своеобразный «проект интеллигенции», и как течение наивная хорватская крестьянская живопись начала формироваться все же несколько позже, ближе к 1940 годам. Однако появление термина как раз приходится на это время – «Земля» внесла в программу выставки «деревенскую художественную школу в Хлебине», что в последствии сократилось до «Хлебинской школы». В этот же период появляются первые «предвестники» будущего течения, такие как картина «Было пятеро нас в корчме» или сборника иллюстраций К.Хегедушича «Подравские мотивы» (1933, Minerva, Загреб⁹³) (илл. 1.3. – 1.5.), с предисловием М.Крлежи⁹⁴. Эти рисунки, во многом определившие иконографию хорватского наивного искусства, являются отправной точкой в сюжетном разнообразии *хлебинцев*. К.Хегедушич признавал, что при создании вдохновлялся работами Георга Гросса⁹⁵ (его влияние бесспорно) и картинами фламандских мастеров. «Подравские мотивы» важны не только как живописное

⁹¹ Babić L. III izložba zagrebskih umjetnikov “Slike i crteži” / L. Babić // Hrvatski dnevnik. – Zagreb, 1936. – №24. – S.17.

⁹² Depolo J. Zemlja 1929–1935 / J. Depolo // 1929–1950: Nadrealizm. Postrealizm. Socijarealna umetnost. Umrtnost NOR-a. Socijalistički realism. Beograd, 1976. – S.36–50.

⁹³ Оригиналы работы находятся в частных собраниях и МСИ (Риска и Загреб).

⁹⁴ П.Прелог писал, что «Подравские мотивы» важны не только как живописное произведение. Так, с одной стороны присутствуют рисунки К.Хегедушича, в которых отражена не только ключевая для хлебинцев художественная традиция, но и поиски новых форм и содержания, а с другой – текст М.Крлежи, в котором отражены поиски хорватской культурной идентичности в начале XX века (Цит. по: Pavković M. Ivan Generalić. Ja sam general. Koprivnica : Domija , 1994. S. 203).

⁹⁵ В мае 1931-го года в Загребе проводилась выставка современного немецкого искусства, в числе участников был Г.Гросс.

произведение – с одной стороны рисунки К.Хегедушича, в которых отражена не только ключевая для *хлебницев* художественная традиция, но и поиски новых форм и содержания в искусстве того времени в целом; с другой – текст М.Крлежи. Это не просто *predgovor* к рисункам К.Хегедушича, текст М.Крлежи – программный во многих отношениях. В предисловии М.Крлежа обозначил важные вопросы мировосприятия в контексте творчества – в чем суть природы художественного дарования, каково в нем соотношение сознательных и подсознательных моментов, какова роль социальных корней в мировоззрении творца? В этом программном тексте писатель отстаивал понимание интуитивной природы искусства, права художника на свободу выражения⁹⁶. Все эти идеи, насущные для левой художественной среды, диспуты о философии искусства нашли воплощение в эстетических взглядах К.Хегедушича и других членов «Земли». Исследователь творчества М.Крлежи, А.Заркович писал, что «по крайней мере, хотя бы теоретически, *земельцы* хотели создать национальный стиль, «наше искусство», представить окружающую реальность и крестьянство через призму тематического реализма. Их фатальной ошибкой являлась идеология – «импортированный марксистский дух» – и воплощение других форм искусства (копирование Г.Гросса)»⁹⁷. Стоит отметить, что несмотря на такие считающиеся заимствования, как рисунки Гросса, в «Подравских мотивах» К.Хегедушич все-таки сумел окончательно вывести образность и живописную традицию хорватского наивного искусства, определить основные принципы национальной художественной выразительности.

«Подравские мотивы» представляют собой несколько серий рисунков – в одних отражен быт бедного городского предместья, в других нищая хорватская деревня с ее классовым расслоением. Заключительная серия – повествование о трудной жизни мальчика-сироты, попавшего в тюрьму за кражу. В «Подравских мотивах» нашло отражение резкое неприятие К.Хегедушичем действительности, художник достигает максимального сатирического гротеска. Антиэстетизм,

⁹⁶ Подробнее: Ильина Г.Я. Хорватская литература XX века. – М. : ИНДРИК, 2015. – С. 123.

⁹⁷ Alfons H. Sto misle marksisti o našev selu / H. Alfons // Evolucija. – 1933. – № 6–7. – S. 316–323.

призванный отразить нищету персонажей – духовную и материальную – нашел отражение даже в линиях, кривых и неровных, изломанных как, собственно, и судьбы героев.

За недолгий период своего существования группа «Земля» помогла хорватскому наивному искусству вырасти, развиваться от юношеских рисунков И.Генералича до целого течения в истории хорватского изобразительного (Ю.Буктеница, Э.Фейш, И.Рабузин, М.Скурени) и декоративно-прикладного искусства (Д.Торти, П.Смажич, К.Трумбеташ, М.Кужман). Творчество И.Генералича, за время работы с «Землей», неоднократно обсуждалось в прессе – как с позитивной точки зрения (свежий взгляд, народное и самобытное искусство), так и с негативной (подражание фигуративности и социальной тематике К.Хегедушича). В связи с данной полемикой К.Хегедушич в 1936 году опубликовал в журнале «Альманах современных проблем» статью-ответ «Негативные явления нашей художественной жизни», в которой негодовал относительно реакции общества на творчество наивных художников: «... «Земля» в случае с И.Генераличем просто хотела показать, что талант не является привилегией происхождения, а его становление и развитие не зависят от социального положения отдельно взятого класса в заданном периоде времени. Что касается искусства, то для «Земли» было важно передать И.Генераличу необходимые технические знания, чтобы его художественная концепция, его живописное виденье было выражено в его первичной форме»⁹⁸. К.Хегедушич также пишет, что сами по себе социальные мотивы не являются основанием для создания произведения искусства. В ответ на эту статью критик М.Кеглевич (1912–1970) пишет следующее: «Конечно, единственная вещь, которая должна нас заинтересовать – это как Крсто объясняет сколько «автохтонности» И.Генералич отобразил в своих картинах. Но мы-то очень хорошо знаем, что эта «автохтонность» есть

⁹⁸ Hegedušić K. Negativne pojave našeg likovnog života // Almanah savremenih problema, Astra klub. Zagreb, 1936. – S. 221.

идеологический и живописный городской импорт членов группы «Земля», который они пытались опробовать на И.Генераличе, используя хорошо подготовленные и проверенные методы, чтобы посмотреть, как мыотреагируем»⁹⁹. Комментируя эту полемику, стоит отметить, что, скорее всего, К.Хегедушич в этой статье не до конца был откровенен – честолюбивые замыслы у «Земли», конечно, были, и участникам группы хотелось выглядеть новаторами, привнёсшими не просто что-то новое в историю хорватского изобразительного искусства, а создавшими целое направление. Впоследствии, когда Хлебинская школа была известна уже за пределами Югославии, *земельцы*, в частности К.Хегедушич, использовали этот успех в своих коммерческих целях, неоднократно принимая участие в совместных выставках, хотя, конечно, как профессиональные художники к крестьянскому примитиву они имели крайне опосредованное отношение. Так что, на наш взгляд, все же уместно отметить, что, несмотря на альтруистически идеи нового искусства «из народа и для народа», некоторая прагматичность *земельцем* все же была свойственна.

В 1934 году состоялась V выставка «Земли», на которой, наравне с крестьянскими и профессиональными художниками, были представлены рабочие, члены профсоюза строителей. Этот симбиоз успеха не имел, так как стало очевидным, что создания одних только благоприятных условий для творчества недостаточно – необходим талант.

Особое внимание публики привлекла к себе выставка «Хорватские наивные художник Генералич – Мраз» (1936, Салон Ульрих, Загреб), состоявшаяся уже после распада «Земли». Отзывы, несмотря на частичную критику, были положительными: «Все тексты, посвященные обзору выставки, были объединены тремя пунктами: «крестьянин как художник», «творчество» (не подражание) и «социальная ответственность искусства». В продемонстрированных публике картинах авторы отзывов увидели правильный поиск пути к желанному

⁹⁹ Keglević M. (Mirko Šeper) O gospodinu Krsti Hegedušiću / M. Keglević // Hrvatska smotr. Zagreb. – 1936. – № 5–6. – S. 201–202.

национальному искусству»¹⁰⁰. Л.Бабич положительно отозвался о работах И.Генералича и Ф.Мраза в отношении технологии, формы, особого цвета, способности крестьян не только обозревать окружающую действительность, но и испытывать искренне желание творить, внутреннюю необходимость – «не только хотеть и уметь [рисовать], но просто не мочь по-другому»¹⁰¹. На наш взгляд, эта цитата во многом отражает подход крестьянских художников к творчеству в целом – без искусства и рисования представляется невозможным существование, творчество есть естественное продолжение жизни¹⁰².

В данной главе мы осветили основные предпосылки формирования Хлебинской школы, проследив историю развития направления от самых истоков. Подробно рассмотрена связь хорватского наивного искусства с современной ему культурной средой. Хлебинская школа неразрывно связана с действительностью 1930-х годов, бедностью и экономическим застоем, цензурой и авторитарной политикой государства – все эти факторы сделали возможным не только появление группы «Земля», но и зарождение национального искусства, поиски которого были инициированы образованными представителями хорватской творческой элиты. Влияние «Земли» и К.Хегедушича в частности было фундаментальным для всего хорватского наивного искусства в целом. Именно благодаря ему такой удивительный культурный феномен как «крестьянский примитивизм» не затерялся на страницах истории, а стал всеобщим достоянием, заняв свое место в музеях и галереях по всему миру.

¹⁰⁰ Цит. по: Špoljar M., Helena Kušenić H., Ćimin R. Ivan Generalić : djelo, život, vrijeme. Zbornik radova znanstveno-stručnog simpozija povodom 100. obljetnice rođenja. Zagreb : Hrvatski muzej naivne umjetnosti, 2016. – S. 26.

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Примечательно, что спустя восемьдесят лет, в своем интервью Д.Тетец, не будучи знакомым с цитатой Л.Бабича, подтвердил слова художника: «Желание писать идет изнутри. Я не могу не заниматься живописью, это сильнее меня» (см. Приложение 2).

Глава II. Творчество Ивана Генералича и его влияние на развитие Хлебинской школы

«Я счастливый человек, я всем доволен»¹⁰³.

И.Генералич.

Личность Ивана Генералича, его влияние и огромное наследие являются гордостью хорватского наивного искусства, но имя художника до сих пор известно, пожалуй, лишь специалистам. Такая историческая несправедливость, возможно, связана с направлением – картины наивных художников стали неотъемлемой частью коллекций крупных музеев и галерей лишь в конце второй половины XX века. К этому моменту интерес мирового художественного сообщества к творчеству хорватских крестьянских художников сошел на нет. Основная причина такого безразличия – массовое производство низкокачественных картин в хорватских деревнях, начавшееся в 1960-х годах; другая же кроится в поверхностном изучении вопроса – монографические исследования, посвященные И.Генераличу и Хлебинской школе издавались преимущественно в Югославии на сербском и хорватском, а малочисленные труды на других языках, за небольшим исключением, представляли собой краткие вступления к каталогам выставок¹⁰⁴.

Вклад И.Генералича в хорватское наивное искусство фундаментален. Вокруг него, как лидера и учителя, группировались остальные представители направления, включая тех, кто был стилистически далек от образности *хлебинцев* (И.Рабузин, М.Скурени и др.). На наш взгляд творчество И.Генералича недооценено и заслуживает большего внимания со стороны исследователей, поэтому в данной главе мы постараемся наметить основные точки жизненного и

¹⁰³ Цит. по: Tomašević N. Naivci o sebi. Belgrade, 1973. S. 90.

¹⁰⁴ В отечественной литературе существует ряд упоминаний творчества И.Генералича в статьях (Бихали-Мерин, О. Вступительная статья / О.Бихали-Мерин // Югославия. – 1959. – №17. – С. 4–5; Бихали-Мерин, О. О сущности наивного искусства / О.Бихали-Мерин // Декоративное искусство СССР. – 1968. - №9. – С. 12–18), монографиях, посвященных примитиву и аутсайдерскому искусству (Богемская, К.Г. Искусство вне норм, 2017.; Кардинал, Р. Художники–примитивисты, 2000) и работах Н.В.Злыдневой, о которых мы говорили выше.

творческого становления мастера, проанализировать путь И.Генералича от крестьянина и пастуха до всемирно известного художника.

Иван Генералич родился двадцать первого декабря 1914 года в селе Хлебине, в бедной крестьянской семье. Будущий художник получил начальное образование (пять классов) и начал помогать родителям на ферме. И.Генералич с детства любил рисовать, чем бесконечно вызывал недовольство отца, считавшего хобби сына чудачеством. Мать художника была снисходительней к рисункам сына, но средств на покупку кистей и красок у семьи не было. И.Генералич так вспоминал свои первые художественные опыты: «Зимними вечерами женщины мастерили розы из цветной бумаги для рождественской елки: «Я те остатки и клочки бумаги размещаю с водой в нескольких чашках, и получится у меня несколько цветов. Вот этими "красками" я и раскрашивал свои рисунки, или найду старую книгу с иллюстрациями, желательнее с людьми, и тоже раскрашиваю, чтобы было красиво. Кистью мне служила твердая бумага»¹⁰⁵.

В автобиографическом эссе «Как я начал рисовать» И.Генералич так объяснял тематическую направленность своих работ начала 1930-х годов: «Я рисую это, потому что я не удовлетворён нашей жизнью, и я думаю, как сделать ее лучше, и любой, кто удовлетворен ей и хочет оставить все как есть, не может называться хорватом...<...> Мы выставляем свои работы в городах не для того, чтобы декорировать красивые дома нашей тяжелой жизнью, но чтобы показать «страну» городу и продемонстрировать сложные условия, в которых мы вынуждены жить...<...>...Мы хотим, чтобы наши работы называли местной хорватской крестьянской живописью, потому что она происходит из хорватской земли, из тяжелых крестьянских рук, привыкших к мотыге и плугу»¹⁰⁶. В этой цитате, хоть и относящейся к началу карьеры художника, отражена программная идея творчества мастера, которой он оставался верен до самого конца. Эта привязанность к родной земле, локальный патриотизм, любовь к природе,

¹⁰⁵ Цит. по: Sumpor S. Generalić 1930–1945. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2010. S. 11.

¹⁰⁶ Цит. по: Generalić I. Kak o samo počeo slikati / I. Generalić // Ars. Zagreb. 1937. N.3–4. S. 104.

творчеству, хозяйству – все эти вещи сплелись в наследии И.Генералича, сделав его по истине уникальным.

В работах хорватских искусствоведов (В.Црнкович, Г.Гмулин, Й.Деполо и другие) творчество И.Генералича подразделено на несколько периодов: детский, *земельный*, *пост-земельный*, бельканто, работы 1950-х, 1960-х и 1970–1990-х годов. На наш взгляд, такая градация чрезвычайно усложняет понимание его искусства. Первые три периода, несомненно, однородны – И.Генералич только формировался как художник, был подвержен влиянию *земельцев* и К.Хегедушича, в частности. Закрывание «Земли» в 1936 году не играет большой роли – И.Генералич инерционно продолжал сотрудничать с членами группы и создавал характерные, социально-ориентированные работы. Последующие три периода также едины – хотя творчество И.Генералича полисеманлично, это не должно сбивать исследователей с толку – первостепенен отход художника от предыдущего опыта социальной художественной критики; в его работах 1940-х на первое место выходят пейзажи, жанровая живопись и сказочные мотивы. Работы 1970–1990-х годов – новый этап в развитии творчества И.Генералича. Экзистенциальный кризис последних десятилетий жизни мастера отражен в авангардных работах – выверенная цветовая палитра, близкая по духу фовистам, нарочито упрощенная форма, новые сюжеты и герои.

Наибольший интерес для исследования представляют работы 1938–1960-х годов – это период зарождения и последующего развития так называемого «генераличевского стиля». Это понятие относительно в контексте творчества крестьянского художника, уместнее будет сказать о комплексе типичных изобразительных приемов, индивидуальной манере живописца. Согласимся с К.Г.Богемской, что «стиль» И.Генералича опирается на глубокое постоянство, клишированность символично-поэтических координат художественного сознания мастера¹⁰⁷. Наследие И.Генералича огромно: и как художника, и как духовного наставника целого течения хорватского наивного искусства. Картин, написанных

¹⁰⁷ Злыднева Н.В. Творчество Ивана Генералича / Н.В. Злыднева // Советское славяноведенье. – 1982. – С. 73.

И.Генераличем – великое множество, и подробно рассмотреть хотя бы большую часть не позволяет объем данного исследования. Мы постараемся выделить основные, знаковые работы художника, рассказать о влиянии этих отдельных произведений на развитие направления. На наш взгляд, рационально рассматривать творческое наследие мастера согласно предложенному выше хронологическому подразделению на три периода – «земельный» (1929–1937), зрелый (1938–1970) и поздний (1970–1992). Данная типология применяется нами исключительно в отношении творчества И.Генералича, что не случайно. Стилистическое подразделение работ художников, которое будет использовано нами при анализе творчества других представителей хорватского наивного искусства, в случае И.Генералича не актуально. Во-первых, исторический подход позволяет проследить профессиональный рост художника – у И.Генералича, как ни у какого другого представителя хорватского крестьянского искусства, по мере углубления в предмет очевидно выражено улучшение качества работ, повышение мастерства. Чем позже написаны картины, тем больше они проработаны – как сюжетно, так и детально. Во-вторых, стилевой подход не позволяет в полной мере углубиться в наследие мастера – творчество И.Генералича в целом монолитно, в нем прослеживаются общие черты на протяжении всего творческого пути, лишённые сильных различий в жанрах и приемах, и для человека, плохо знакомого с творчеством мастера, может показаться, что все его работы одинаковы. Это было бы несправедливо, но частично обосновано: натюрморты и жанровые зарисовки, религиозная живопись и портреты все это органично встроено в главный жанр художника – пейзаж. Живописных работ И.Генералича, исключая этот жанр практически не существует. С этим связана и обманчивая общность его картин, своеобразный метожанр. Поэтому, на наш взгляд, хронологический метод типологизации как нельзя лучше отражает творческий путь художника – таким образом можно попытаться отыскать некоторые вершины в этом поле монотонности, найти наиболее важные точки в творческом пути развития художника. Наследие И.Генералича огромно, и, как было сказано выше, во многом целостно – тем интереснее и увлекательнее

становится поиск истинных самородков. Именно такие картины, ставшие шедеврами, не способны «перемещаться» из периода в период – им жестко соответствует конкретное время и место. Даже схожие между собой персонажи, появляются в разных декорациях и амплуа – их нельзя поменять местами, подобная картина не появится через двадцать лет. Даже непрерывное повторение И.Генераличем многих своих образов (некоторые из них превратились в целые циклы), отражает эту закономерность – персонажи остаются все те же, но контекст меняется, вплоть до полного изменения первоначальных смыслов. Поэтому, на наш взгляд, хронологический метод как нельзя лучше подходит для анализа творчества И.Генералича – он позволяет в полной мере охватить творческий путь мастера, осветить основные этапы становления художника, подробно рассмотреть отдельные работы и проследить влияние И.Генералича на Хлебинскую школу

2.1. “Земельный” период (1929–1937)

Встреча К.Хегедушича с И.Генераличем стала началом многолетнего плодотворного сотрудничества. К.Хегедушич объяснял своим подопечным (И.Генераличу и Ф.Мразу) принципы перспективы, композиции и расстановки цветовых акцентов. Этот подход – советы и подсказки, вместо полноценных уроков – имели положительный результат, крестьяне рисовали, находясь «под впечатлением» от работ К.Хегедушича (и репродукций П.Брейгеля Старшего), а не слепо копировали их.

Наиболее известная из ранних работ И.Генералича – «Хусовцы в снегу» (илл. 1.6.), была представлена художником на Третьей выставке «Земли» (1931, Павильон искусств, Загреб). В этой картине еще чувствуется детский почерк – карикатурные фигуры уток на переднем плане, педантично выведены вертикальные доски заборов. Цветовая гамма едина для всех девяти акварелей, представленных мастером на выставке – пастельные тона, преобладает голубой, серый, желто-коричневый. Персонажи ровно очерчены и аккуратно закрашены,

не выходя за границы силуэта, как в детских раскрасках. Планов, как правило, три – эту композицию, уже выведенную в работах 1930-х годов, художник перенесет во все свои картины.

Из этих первых проб пера, на наш взгляд наиболее примечательны – «Хлеббинские свинопасы» (илл. 1.7.) и «Ярмарка в Подравском Новиграде» (илл. 1.8). Картины несколько схожи между собой (общей техникой «раскраски» чернильной работы и пастельной, серо-голубой палитрой). Многолюдная ярмарка в Новиграде наводнена однотипными мужскими персонажами (в шляпах и с усами). В работе чувствуется динамика – скопление людей представляется не скованной массой, а скорее потоком. «Хлеббинский свинопас» же наоборот преисполнен спокойствия и несколько комического эффекта «величия»: плавно, без спешки «прогуливаются» пастухи (мужчина и женщина), а на переднем плане размерено роют землю свиньи.

Работы И.Генералича и Ф.Мраза были в целом приняты публикой хорошо, хотя и не обошлось без критики. Так И.Нештович в газете «Правда» писал, что интерес к этому виду искусства снобистский и все, что есть ценного в работах крестьян – результат очевидного влияния К.Хегедушича¹⁰⁸. Такое замечание, хоть и кажется категоричным, отчасти не было лишено почвы – Хлеббинская школа как культурный проект, несмотря на альтруистические порывы профессиональных художников, все же оставалась под протекторатом последних, опекавших и яростно защищавших не только крестьян, но и самих себя от регулярных уколов прессы.

Уже через год И.Генералич представил несколько подстекольных и графических работ¹⁰⁹. В рисунках «Корова» (1932, бумага, чернила, ХМНИ), «Старый Ферко» (1932, бумага, чернила, местонахождение неизвестно) «Реквизиция / За налоги» (1932, бумага, чернила, ХМНИ) раскрывается мастерство рисовальщика – фигуры обретают необходимый объем и тень. Одна

¹⁰⁸ Nestrović I. Zagrebačka hronika / I. Nestrović // Pravda. Beograd. – 1931. – № 25. – S.5.

¹⁰⁹ На Четвертой выставке «Земли» (1932, Павильон Искусств, Загреб), И.Генералич представил девять рисунков и шесть живописных работ, в том числе три темперой по стеклу.

из представленных акварелей – «Реквизиция / За налоги» (1932, бумага, акварель, местонахождение неизвестно) отражает социальную проблематику, характерную для творчества И.Генералича на протяжении всего сотрудничества с «Землей». В центре сюжета – реквизиция продовольствия: солдаты отбирают у крестьян мешки с зерном и складывают их в повозку, чтобы увезти в город; деревенские жители одновременно напуганы и рассержены – один бежит с топором за солдатами, другой упал на землю ничком, односельчане склонились проверить – жив ли еще? Несправедливость и социальное расслоение нашли свое отражение в этих пока еще не очень умелых акварелях крестьянина И.Генералича, близкого к народу и его бедам как никто другой из *земельцев*.

Другая примечательная работа этого периода – «Свинопас»¹¹⁰ (илл. 1.9). С.Сумпор пишет, что в этой картине впервые проявляются «коралловые» деревья И.Генералича¹¹¹. Образ еще только намечен, но общие черты все же проглядываются. Изображенные на картине свиньи ищут зеленую траву под снегом. Вся работа выполнена в приятных, теплых тонах – коричневый окрас свиней и деревьев, красное пятно костра. Свинопас изображен несколько комично – с маленькой сумкой через плечо, в кепке и несуразно огромном пальто, он выглядит непропорционально маленьким; вытянутые к костру руки передают атмосферу тепла, и у зрителя создается приятное ощущение, словно сейчас затрепчат поленья в огне, подует мягкий ветер и заскрипит под ногами снег. В работе прекрасно передана зимняя тишина леса, главный посыл картины – близость к природе, гармония с ней.

Из всех работ И.Генералича с Пятой выставки «Земли» (1934, Павильон искусств, Загреб) наибольший интерес, на наш взгляд, представляет картина «Похороны Стефана Халачека» (илл. 1.10). Сам художник называл эту картину своей первой серьезной работой и вспоминал, что она стала для него своеобразным билетом в мир большого искусства – о ней много писали в прессе,

¹¹⁰ Сам художник писал, что изобразил на этой картине вполне конкретного свинопаса (на тот момент в деревне существовала такая должность).

¹¹¹ Sumpor S. Generalić 1930 – 1945. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2010. – S. 38.

ее покупкой заинтересовалась Галерея прикладного искусства в Загребе. В центре сюжета – комичный, несмотря на название, эпизод со вполне реальным человеком¹¹². Палитра работы контрастная, яркая – много карминовых, желтых и черных цветов. Некоторые крестьяне раскраснелись – то ли от мороза на улице, то ли от «винных проводов». На лицах пастора, самого покойника и его жены – улыбки, создающие атмосферу некоторой театрализованности, словно все присутствующие разыгрывают маленький спектакль для зрителя. Этот сюжет был вновь воспроизведен художником в работе 1959 года («Похороны Штефа Халачека», илл. 1.11), но в этой картине уже нет места юмору – слишком натурально выглядит горе людей у гроба; вдалеке изображена траурная процессия. Не исключено, что эта работа – нетривиальное «прощание» с героем, о смерти которого узнал художник¹¹³. Репликация собственного творчества свойственна И.Генераличу – подобные опыты проводились художником с многочисленными работами, и не всегда удачно. В исследовании мы расскажем только о тех «повторениях», которые, на наш взгляд, являются не копированием, а оммажем – поменявшие за десятки лет смысл картины, или работы, контекстуально дополненные подтекстами и знаками.

Вторая важная работа этого периода – «Реквизиция» (илл. 1.12). Своего рода парафраз одноименной работы К.Хегедушича (1929). Эта

¹¹² Сам художник рассказывал следующую историю создания холста: "Сюжет этой картины связан со случаем, произошедшим с одним батраком, который работал в соседнем доме. Зимой, когда он был свободен, приходил ко мне по соседству. Наблюдая за тем, как я рисовал, он любил меня покритиковать, придраться к чему-нибудь. Он говорил: такими наши люди не бывают, это слишком большая голова, это слишком маленькие ноги, это не хорошо, то не хорошо, и т.д. И я как-то сказал ему, что, если не будешь молчать и спокойно наблюдать за тем, как я рисую, я буду вынужден тебя похоронить. А он мне отвечает: как же ты можешь меня похоронить, когда вот он я, живой и здоровый! Однажды, когда он снова начал выказывать свое недовольство, я решил исполнить задуманное – и пришла мне в голову идея нарисовать его похороны, и пастора рядом, который совершает молитву. Придира Штеф лежит в гробу, подбородок его подвязан белой лентой, вокруг стоят и плачут женщины. Когда завершил работу, написал внизу картины "Похороны Штефа Халачека". Эту картину очень быстро заметили, и ее репродукция была напечатана в одной загребской газете. Когда к Штефу попала в руки эта газета, и он увидел подпись "Похороны Штефа Халачека", то сначала пришел в изумление, а потом смеялся и изумлялся, как такие ученые господа могут быть такими глупыми, чтобы думать, что он мертв, когда он жив..." (Цит. по: Sumpor S. Generalić 1930–1945. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2010. S.124).

¹¹³ «Он ходил в село Вирье продавать корзины, к тому времени он уже давно работал сам на себя, купил домик и плел корзины. Слышал он плохо, стал совсем глухим, и пьяный шофер на грузовике сбил его вместе с корзинами на дороге...» (Цит. по: Sumpor S. Generalić 1930–1945. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2010. S.124). И.Генералич, правда, не указывает точную дату смерти Ш.Халачека, так что наше предположение о «картине-прощании» остается в рамках гипотезы.

картина словно фотография, выхваченный из жизни момент¹¹⁴ – не в последнюю очередь такой эффект создается благодаря обрезанным краям полотна. В этой мрачной картине (палитра намеренно сгущена, много коричневого, грязно-белого, серого цветов) опять происходит реквизиция продовольствия, но только в этот раз забирают корову. Женщины в ужасе закрыли лицо руками – корова для крестьянина была жизненно необходимой опорой в хозяйстве. Черты лица, что примечательно, есть только у главы семьи и у коровы – грустно смотрят они друг на друга, прощаясь. В работе чувствуется эмоциональный накал, которого явно не хватало акварели 1932 года – изломанные позы, вскинутые руки – ощущение катастрофы, поразившей это небольшое семейство.

В 1935 году на Шестой выставке «Земли» (Павильон Искусств, Белград) И.Генералич представил рисунок «Ряженые» (илл. 1.3). В основе сюжета – ежегодный Хлебинский карнавал, на который люди надевают маски животных. Подобные мероприятия зачастую носили обрядный характер, и хорваты не исключение – традиция колядовать существовала на разные праздники (день св. Николая, Рождество, Новый Год и др.). Так, к примеру, в день св. Игната, в маскарадной процессии принимали участие большинство селян, независимо от возраста; шествие продолжалось целую ночь, коледники разыгрывали своего рода театрализованные представления¹¹⁵. Такие мероприятия (маскарадные шествия), приуроченные к религиозным или прото-языческим праздникам, характерны для западных славян в целом, так, например, в день св. Николая в Словении был обычай надевать на себя старые овчины и прикреплять к голове рога¹¹⁶, а в словацких и чешских деревнях обряжались в антропоморфные и зооморфные

¹¹⁴ И.Генералич в интервью не раз вспоминал это тяжелое время: «Жандармы могли прийти в любой дом с ружьями и штыками, и любого, кто сопротивлялся, они били и арестовывали. Сложное было время. Ребенком я увидел это и нарисовал. Меня арестовали и избili только за то, что я отобразил тяготы крестьян и эту несправедливость» (Цит. по: Sumpor S. Generalić 1930–1945. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2010. S.121).

¹¹⁵ Кашуба М.С. Народы Югославии / М.С. Кашуба // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Зимние праздники / Отв. Ред. Токарев С.А. – М. : Наука, 1978. – С. 241.

¹¹⁶ Там же. С. 238.

маски¹¹⁷. Коледники с работы И.Генералича больше всего напоминают ряженных масленичных гуляний¹¹⁸ Наряжаясь в странные маски, колядующие ходили от дома к дому, где славили хозяев, и получали за это угощение. Некоторые югославские ученые, например П.Петрович, видят в обычае одаривания стремление умиловить демонов посредством ряженных, которые своим необычным видом и вольным поведением как бы демонстрировали свою причастность к нечистой силе¹¹⁹. Эту же особенность подчёркивает отечественный филолог и этнолингвист А.А.Плотникова: «Зооморфные и хтонические черты ряжения во время зимних обходов находят отражение в масках персонажей, названия, которые связаны с демоническими силами, «низшими» мифологическими персонажами»¹²⁰. Маски ряженных, самодельные или покупные отличались разнообразием – от простейших, сделанных из густой вуали, платков, лент или раскрашенной бумаги, до сложных раскрашенных масок из дерева, нередко с искусной резьбой, или из кожи и даже железа. Этот культурный контекст, несомненно, интересен, правда сам художник никак не комментировал связь «Ряженных» с масленичным карнавалом. Однако, эти гуляния, еще активно проводившиеся в первой половине XX века, не могли не повлиять на художника, истоки этой работы кроются в этих ярких, пестрых шествиях. И.Генералич считал, что маски помогают людям на время «покинуть самих себя»¹²¹. Этот рисунок, отдаленно напоминающий

¹¹⁷ Ганцкая О.А., Грацианская, Н.Н., Токарев, С.А. Западные славяне / О.А. Ганцкая, Н.Н. Грацианская, С.А. Токарев // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Зимние праздники / Отв. Ред. Токарев С.А. – М. : Наука, 1973. С. 206.

¹¹⁸ Справедливо будет отметить, что масленичные шествия становятся своеобразным продолжением святочных обходов, образуя вместе с ними трудно делимое целое, что сказывается не только в функционировании ряда одинаковых или похожих масок, но и в терминологии, которая используется для обозначения участников святочных и масленичных обходов (Ганцкая, О.А., Грацианская, Н.Н., Токарев, С.А. Западные славяне / О.А. Ганцкая, Н.Н. Грацианская, С.А. Токарев // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Зимние праздники / Отв. Ред. Токарев С.А. – М. : Наука, 1973. С. 206).

¹¹⁹ Кашуба М.С. Народы Югославии / М.С. Кашуба // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Весенние праздники / Отв. Ред. Токарев С.А. – М. : Наука, 1977. – С. 244.

¹²⁰ Плотникова А.А. Терминология южнославянского ряжения. Зимние обходы / А.А. Плотникова // Славянское и балканское языкознание. Проблемы лексикологии и семантики. Слово в контексте культуры / Ред. вып. Г. К. Венедиктов. – М., 1999. – С.86.

¹²¹ «...внутри мы все иногда хотим себя отпустить, делать глупые вещи, вести себя по-другому, не так как каждый день. Поэтому, когда вы одеваете маску, и не боитесь быть узнаваемым, вы можете ненадолго себя отпустить, а потом замести следы... <...> ...При этом маски, которые я рисовал, не имеют ничего общего с теми,

«Подравские мотивы» К.Хегедушича, крайне самобытен. Ряженные движутся в непонятном направлении. Один из героев на цепной привези – возможная отсылка к верованиям, что железные предметы предохраняют от нечистой силы, или вариант защитной функции, которую выполняет лязг цепи – чем больше шума, тем вернее прогнать нечистую силу¹²². Рисунок словно писался быстро и набело – уверенные линии, очерченные фигуры. Художник не дает пояснений кто эти люди и куда они идут, и это, как раз, одна из интереснейших деталей произведения – отсутствие пространственно-временного контекста. Композиция положила начало целой серии. Первая работа в цвете появилась спустя двадцать лет (1955, стекло, масло, местонахождение неизвестно) – персонажи приобрели необходимые яркие костюмы, на заднем плане появилась деревня. О.Бихали-Мерин писал: «Их фальшивые лица, кошмарная и торжественная экстравагантность их жестов отражает что-то примитивное в них. За необычными масками и шляпами, спрятаны презрение и тоска, скрытность и таинственность»¹²³. Эти же герои перемещены в картину «Ряженные / Карнавальные гуляки» (1956, стекло, масло, местонахождение неизвестно) – процессия из уже привычных зрителю персонажей едет по деревне, на заднем плане – толпа зевак. В конце 1950-х годов Ряженные переместились – костюмы и маски остались, но задний план кардинально поменялся («Ряженные», илл.1.14). Кирпичная стена, на фоне которой изображены персонажи, отсылает нас то ли к урбанизму городских пейзажей, то ли к утопической реальности – композиция почти вернулась к изначальному рисунку 1935 года. На наш взгляд, именно первая графическая работа наиболее точно передает натуру персонажей: странные и непонятные, слегка потерянные они бредут в вакууме, пустоте – это их мир, где неважна «подложка», она бессмысленна для чудаков, гордо несущих свою оригинальность мимо обычных людей.

что были у нас в деревне. Они – продукт фантазии...» (Цит. по: Tomašević N. The Magic World of Ivan Generalić. New-York: Rizzoli, 1976. P. 184–185).

¹²² Подробнее: Кашуба, М.С. Народы Югославии / М.С. Кашуба // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Весенние праздники / Отв. Ред. Токарев С.А. – М. : Наука, 1977. – С. 250.

¹²³ Bihaljia-Merin O. Ivan Generalić. exh. cat. Brussels: Palais des Beaux-Arts, 1959.

После распада «Земли», И.Генералич начинает больше уделять внимание жанровой живописи, по-прежнему обращаясь время от времени к социальной тематике¹²⁴. Картины, представляющие, на наш взгляд, наибольший интерес – это стекло «Дудильник» (1936, стекло, темпера, Hell&Hell Gallery, Мюнхен), три работы на холсте – «Цыганская свадьба» (илл. 1.15), «Реквизиция» (1936, холст, масло, Городской музей, Крловац (Gradski muzej Karlovac) и «Далековецкий бунт» (илл. 1.16) и графические пейзажи. «Цыганская свадьба» выполнена в серо-белых тонах и моделирована яркими пятнами пестрых костюмов. Художник отразил момент радости единения людей в танце¹²⁵: весело пляшут цыгане под музыку небольшого оркестра, на переднем плане – старик, танцующий вместе с молодыми гостями, фигура притягательная, невозможно «живая». Вся эта движущаяся масса придает ритмичность композиции, определенную динамику, словно зритель через секунду услышит цыганскую заводную мелодию и все придет в движение.

«Дудильник» интересен, в первую очередь, необычным выбором цветовой палитры: в оттенках реки преобладают светло-коричневые тона, а цвет зелени близок к мятному. В центре – герой, с улыбкой взирающий на двух поросят, пощипывающих траву. Старик бос и одет в простую крестьянскую одежду, деревня на заднем плане безлюдна, время года – поздняя весна. В этом предвосхищении лета – когда ивы уже покрылись листвой, но в воздухе пока ощущается легкая прохлада – отражена мимолетность времени: еще неделя-другая и все зацветет пышным цветом, но до тех пор еще есть возможность насладиться этим переходным состоянием – от безжизненности зимы к витальности лета.

¹²⁴ В этот период художник учувствовал, совместно с Ф.Мразом и М.Вириусом, в ранее упомянутой «Выставке крестьянских художников «Генералич-Мраз». И.Генералич представил двадцать шесть работ (из которых продал семнадцать).

¹²⁵ И.Генералич говорил, что в этой картине ему хотелось показать, что «бедные люди тоже могут быть счастливы, даже если они не живут в хороших домах, со столами заваленными всевозможными дарами Господа. Ты можешь праздновать в снегу, в лесу, в глиняной хижине или рядом с костром под открытым небом. Я надеюсь, что мне удалось продемонстрировать как даже те, кто живут в бедности, имеют право на свою долю счастья» (Цит. по: Tomašević N. The Magic World of Ivan Generalić. New-York: Rizzoli, 1976. P. 127).

«Далековецкий бунт» – последняя знаковая работа, раскрывающая социальную тематику. К созданию картины И.Генералича побудила история, рассказанная очевидцами: в соседней деревне Далековец возмущенные бесконечными поборами местные жители схватились за мотыги и прогнали жандармов из деревни; с полицейскими бежал и священник, запутавшийся в своей рясе, и в пылу бунта получивший несколько пинков. Фигура пастора на картине сразу привлекает внимание, поначалу кажется, что он смешался не с той толпой. В этой работе И.Генералич отразил не только реальную историю, но и свои взгляды на церковь. Священник в деревне того времени – человек одновременно уважаемый и вызывающий негодование¹²⁶. В этой картине нашло отражение значимое для представителей хорватского крестьянского искусства отделение истиной веры от церкви. Вера в Бога – незыблемое, вечное, фундаментальное, неразрывно связанное с народом, в то время как церковь – такая же организация, как и любой другой государственный институт, зачастую несправедливый к своей пастве, жадный, алчный, от земли далекий. Прослеживается четкое противопоставление бедного и подневольного, но, тем не менее, честного и порядочного крестьянина и священника, сытого представителя правящего класса – не угнетателя, но и не товарища.

В 1937 году прошла первая персональная выставка И.Генералича в Нови Саде (Сербская Матица)¹²⁷, а также ряд зарубежных экспозиций. Отзывы критики в целом были положительные, так П.Крижанич в газете «Политика» писал о выставке в Белграде: «Очарование этого примитивизма в осознании того, что он сделан крестьянами, лишенными какого-либо либо понимания профессиональной

¹²⁶ И.Генералич писал: «Как мы должны изображать сильных людей, сильных и толстых, когда таких на селе просто нет, и как крестьянин может выглядеть подобным образом, когда он работает с трех утра, весь день под палящим солнцем, больше голодный, чем сытый?... <...> ... И так день за днем. И потом приходит воскресенье, седьмой день, день отдыха, и люди идут на мессу или на исповедь, и пастор спрашивает их, сохраняли ли они умеренность в еде и питье?» (Подробнее: Generalić I. Как о samo рођео slikati / I. Generalić //Ars. Zagreb. 1937. N.3–4. S. 104).

¹²⁷ Также художник принял участие в нескольких групповых экспозициях на территории Югославии и в одной зарубежной, в Праге («Группа современных хорватских живописцев из Загреба и Петр Добрович из Белграда», Галерея Алшова в рамках форума «Художественная дискуссия»).

живописи и специального образования»¹²⁸. Тут, правда, стоит отметить, что такой подход характерен для всех представителей наивного искусства – необычность и непохожесть их работ на картины профессиональных художников, неспособных абстрагироваться от приобретенных знаний о высоком искусстве, как раз и делает работы самоучек такими привлекательными, новыми даже для искушенного зрителя.

Одна из представленных на этой выставке работ – «Сельский танец» (1937, холст, масло, ХМНИ). Перед нами типичный деревенский праздник – в центре, под гармонь, танцуют крестьяне. В нижнем левом углу – бочка вина; сильно захмелевшие уже не танцуют, но сидят за столами или лежат рядом с ними. Общий настрой картины – задорный и праздничный – впоследствии будет звучать рефреном в работах *хлебницев*: через все картины хорватских крестьянских художников бесконечной чередой протянутся деревенские праздники, посиделки на виноградниках, свадьбы и вечера в корчме.

Отдельно стоит сказать о графических работах И.Генералича второй половины 1930-х годов. В.Црнкович пишет, что рисунки художника этого времени можно отнести к поэтическому реализму¹²⁹. Пейзажные зарисовки полны лиризма, с нежностью художник выводит тонкие линии соломенных крыш и зарослей тростника. Отметим, что И.Генералич-рисовальщик развивался как бы параллельно И.Генераличу-живописцу: отдельные графические произведения 1932 года выполнены более профессионально, чем некоторые масляные картины, написанные в 1936. Большинство *хлебницев* использовали рисунки исключительно в качестве эскиза к подстекольным работам, или же наоборот повторяли свои масляные картины на бумаге, поэтому индивидуализм графики И.Генералича и некоторых других крестьянских художников (И.Лацковича, М.Вириуса) так ценен.

¹²⁸ Križanić S. Izložba Udruženja likovnih umetnika u Inženjerskom domu / S. Krizanic // Politica. Beograd. 1937. – 09.06.1937.

¹²⁹ Crnković V. Crteži i grafike hrvatske naive. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2003. – S. 40.

Немного другая, как верно замечено хорватским критиком Ч.Поповичем, близкая к стилистике Г.Гросса и К.Хегедушича¹³⁰, работа «Цыганка. Цыганка Клара» (илл. 1.17). Рисунок проработан довольно детально (морщины на лице женщины, складки одежды). Большие ноги и руки героини, с длинными пальцами, несколько непропорциональны – прием, активно используемый в хорватском наивном искусстве. Руки крестьянина, огромные, привычные к работе в поле – отличительный символ тяжелого каждодневного труда, своеобразная метка «свой-чужой».

Работа маслом и темперой – как по стеклу, так и по холсту – требовала усилий и времени от художника, поэтому первые, качественно исполненные масляные работы И.Генералича появились в конце 1930-х годов. Хорватский художник Л.Бабич, называл творчество крестьянских художников до 1936 года, работами примитивными, неопытными и непрофессиональными, похожими на детские рисунки и акварели¹³¹. Эти первые живописные эксперименты крестьян, не имевших художественного образования, зачастую и правда напоминали детские раскраски, и только постоянная многолетняя практика позволила самоучкам достигнуть уровня любительского творчества – относительного профессионализма, но уже с пониманием техники живописи, цветовой перспективы и азав композиции.

Хорватский критик Д.Алексич, писал, что хотя И.Генералич, до сих пор не владеющий фундаментальными принципами визуального выражения и формы, тем ни менее откровенно отражает увиденное, не как прохожий, но как участник событий¹³². И в этом кроется уникальность мастера, его отличие от множества других непрофессиональных художников – не просто отобразить реальность, но прочувствовать ее, передать эту атмосферу и энергетику зрителю. Радикализм столичных деятелей искусства в целом оказывал положительный эффект на развитие не только национального искусства, но и на формирование локального

¹³⁰ Popović Č. Izložba hrvatkih seljaka-slikara / Č. Popović // Pravda. Beograd. 1937. №.11906. – 11.12.1937.

¹³¹ Babić L. At the source / L.Babić // Hrvatski dnevnik. Zagreb. 1936. №.7. – S.12.

¹³² Aleksić D. Izložba zagrebačke umetničke grupe Zemlja / D. Aleksić // Vreme. Beograd. 1935. №.4723. – S. 4.

хорватского патриотизма. С другой стороны, они были крайне далеки от настоящих тягот простого народа, ежедневно боровшихся за существование – с природой, землей и властью одновременно. На наш взгляд, отрицать влияние *земельцев* на творчество И.Генералича 1930-х годов было бы некорректно, но и сводить все к исключительному идеологическому заимствованию также не верно. Хотя творчество художника в «земельный» период часто обсуждалось в контексте социальной риторики, необходимо отметить, что проблемы крестьянства не были для художника бесконечно далекими темами для абстрактных дискуссий – как представитель этого сословия, он был живым свидетелем бед своего народа.

В этот первый период И.Генералич уже начинает вырабатывать свою стилистику, но его картины пока еще лишены той декоративной, типичной для художника манеры. Однако, стоит отметить, что меньше, чем за десятилетие (довольно короткий срок), И.Генералич развил мастерство художника от детской картинки «Хусовцы в снегу» до уже вполне зрелой работы – «Цыганская свадьба» (техничность, общие понятия владения перспективой и цветом).

Для Хлебинской школы ранние работы И.Генералича стали отправной точкой. Успех крестьянского художника, пусть и не колоссальный, в узких кругах, все же стал образцом для хорватских крестьян. Правда, на наш взгляд, основное его значение – это именно признание крестьянской живописи как самостоятельного вида искусства. Это сделало возможным существование и дальнейшее формирование Хлебинской школы. Без интеллектуальной поддержки, художественного «обучения», кураторства со стороны *земельцев* И.Генералич как художник, возможно, остановился бы на уровне деревенской самодеятельности. Но симбиоз этого яркого не огранённого таланта с грамотным, не сильно навязчивым подходом учителя – К.Хегедушича способствовали дальнейшему творческому прорыву И.Генералича, его росту, формированию собственной поэтики.

2.2. Зрелый период (1938–1970)

Как верно заметил Б.Келемен, творчество И.Генералича опровергает тезис ряда исследователей о стилевой статичности живописи примитива, согласно которой наивный художник рождается сразу, как Афродита из пены морской, и не подвержен развитию¹³³. И.Генералич годами методично оттачивал свое мастерство, и к 1938 году достиг творческой зрелости, окончательно отмежевавшись от социального искусства *земельцев*¹³⁴. Круг тем и сюжетов, сформировавшийся в 1940-х годах, практически останется неизменным на протяжении всего последующего времени.

Конец 1930-х годов – это плавный переход художника к подстекольной живописи. Первая персональная выставка И.Генералича прошла в 1938 году в Салоне Ульрих (Загреб). Как пишет С.Сумпор, критики в своих отзывах на выставку единогласно отметили прогресс И.Генералича, его возросший интерес к пейзажам, изысканность цветовой палитры. В то же время многие все еще продолжали обвинять художника в отсутствии профессионализма (что изначально вызывало недоумение, учитывая «наивность» мастера), а также указывали на все еще сильное влияние К.Хегедушича¹³⁵. На наш взгляд обвинения И.Генералича в репликации К.Хегедушича не несправедливы, но нелепы. К.Хегедушич, как уже было сказано выше, не только задал тематический вектор развития «Хлебинской школе», но и определил основную систему образов, подсказал технологию и продемонстрировал азы рисования. Таким образом, можно проследить его влияние не только на И.Генералича, но и на все течение в целом – как фундамент, который лежит в основе целого течения, когда-то данные рекомендации К.Хегедушича остались незыблемы для хорватского наивного искусства. Критика работ И.Генералича раннего периода в основном касалась строгих тематических рамок, как раз и очерченных *земельцами*; критиковать же

¹³³ Kelemen B. Naivno slikarstvo Jugoslavije. Zagreb, 1972. – S. 25.

¹³⁴ И.Генералич комментировал тематику картин 1940-х так: «...в своих работах я отражал свою жизнь и жизнь деревни на тот момент; эти картины были печальны – я изображал только реквизиции, священников, жандармов и человеческие страдания... Многие из нас, деревенских талантов, прошли через тяжелую реальность в то время... Сегодня наши картины веселее...» (Цит. по: Kudumije M. O hlebinskim slikarima. Ilistrirani / M.Kudumije // Vjestnik. Zagreb. 1949. 05.11. S. 20).

¹³⁵ Sumpor S. Generalić 1930 – 1945. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2010. – S. 113.

художника за его стилевое подражание работам К.Хегедушича странно, ведь подражание – естественный художественный процесс, свойственный Хлебинской школе в целом. Как верно заметил В.Црнкович – несмотря на то, что И.Генералич использовал некоторые инструкции *земельца*, он никогда не усваивал и не перенимал характер и дух творчества К.Хегедушича, его экстремально радикальные, лево-социальные политические амбиции¹³⁶. Творчество наивного мастера по природе своей лишено амбиций профессионального художника, желающего не просто обогатить уже существующую историю искусств, но создать в ней что-то исключительно оригинальное, свое, что оставит его имя в истории. И.Генералич, хотя и следовал за художественной манерой своего учителя, никогда не старался сделать свое творчество революционным, картины крестьянина – это кропотливые наблюдения за жизнью вокруг, а не манифесты и агитплакаты.

В отзывах на выставку в Галерее Ульриха, критик В.Манч писала: «Дистанцированные от учителя, перед нами работы с богатством деталей и тонкой тональной гармонией, которые могут встать в ряд с нидерландской живописью XVI века. В своих темперах по стеклу он в реалистической манере отражает рассказ о каждом предмете, о каждой доске в свинарнике, о каждой травинке во дворе»¹³⁷. Этот отзыв относится к работе «Деревенский двор. Осень в стране» (илл. 1.18). В картине и правда ощущается атмосфера работ Малых голландцев – темно-пастельная гамма разбавлена искрящимся золотом снопов пшеницы, деревья наклонены ветром, небо черное, как перед бурей. Один из героев поднял голову вверх, пытаясь определить, когда начнется дождь. Палитра, и общая атмосфера создают у зрителя эффект присутствия – словно от промозглого ветра хочется повести плечами, и вспоминается землистый запах, всегда предшествующий дождю.

¹³⁶ Crnković V. Četvrto desetljeće 1931–1941 / V. Crnković // Podravski zbornik. Koprivnica: Musei grada Koprivnice, 1982. – S. 105.

¹³⁷ Manč V. Likovna kronika / Slikajska izložba hrvatskoga seljaka Ivana Generalića / V. Manč // Obzor. Zagreb. 1938. №74. – S. 2.

Другая работа этого периода «Коровы в лесу. Из Белогора» (илл. 1.19). Мягкие тона, пейзаж ранней весны. Две коровы – белая и серая – бредут в «коралловом» лесу. Плавный мазок, пастельные оттенки, неспешный шаг животных – атмосфера спокойствия и безмятежности. Эта картина заслуживает внимания не только благодаря высокому мастерству, но и как отправная точка для последующих бесчисленных пейзажных работ художника. Атмосферная, эта работа заново открывает для нас И.Генералича как подравинского пейзажиста – с любовью и вниманием к деталям он выстраивает мозаику жизни хорватского крестьянина, который не просто близок природе – он ее часть.

В конце 1930-х – начале 1950-х годов в творчестве художника на передний план выходят пейзажи и жанровая живопись, еще близкие реализму, работы наполнены красотой родного края. Этот период (1937/8–начало 1950-х годов) в хорватском искусствоведении носит название «Бельканто» (*bel canto* – с итл., «красивое пение»), за его лиризм и плавность тональных переходов, поэтический взгляд на окружающий мир.

В годы Второй мировой войны И.Генералич с семьей (женой Анкой и сыном Йосипом) изолированно жил в Хлебине, много работал, редко выезжал для участия в выставках¹³⁸. В начале 1940-х годов были написаны такие работы как «Остров» (1940, стекло, масло, Современная галерея, Загреб), «Свинопасы. Мотив из Хлебине» (1942, стекло, масло, Hell&Hell Gallery, Мюнхен), «Сбор листьев» (1943, стекло, масло, МСИ, Загреб), «Зимний пейзаж» (1944, стекло, масло, Hell&Hell Gallery, Мюнхен) и другие. В 1943 году К.Хегедушич собрал группу из тридцати пяти художников для реставрации Базилики Божьей Матери Бистрицы (г. Марии-Бистрицы)¹³⁹, И.Генералич был в числе этой художественной дивизии, и даже начал работу над фресками, но они так никогда и не были закончены.

¹³⁸ «Вторая выставка хорватских художников в Независимом Государстве Хорватии», 1942, Художественная галерея НДХ, Загреб; «Хорватское искусство», 1943, Берлин, Вена и Братислава; «Сельское хозяйство и визуальное искусство», 1945, Салон Ульрих, Загреб.

¹³⁹ Эта акция также имела «двойное дно», К.Хегедушич вспоминал: «В 1943 году, с одобрения епископа Аугустинича, я принял предложение архитектора Фронденрайха и скульптора Иво Кердича касательно росписи храма Марии-Быстрицы, с оговоркой и гарантией, что я могу взять в ассистенты художников, которым угрожало правительство усташей или которые должны были быть мобилизованы для военной пропаганды» (Цит. по:

Рисунки этого периода продолжают лирическую тему 1930-х – пейзажные зарисовки, отдельные природные элементы. В 1945 году художником была написана графическая работа «Обувщик» (илл. 1.20): уже виден профессионализм, внимание к деталям, объемность. В то же время И.Генералич начал давать уроки Ф.Филипповичу, Д.Гажи и Ф.Доленцу, таким образом, повторяя путь своего учителя К.Хегедушича. Эти уроки – пленэры – как и в случае юных И.Генералича и Ф.Мраза, напоминали совместные занятия живописью, где старший товарищ мог подсказать какие-то советы по технике и композиции.

В 1947 году, когда отношения между СССР и СФРЮ, частью которой являлась Хорватия, еще были дружескими, Комитетом по культуре и искусству при правительстве СФРЮ была организована групповая экспозиция «Живопись и скульптура югославцев в XIX–XX веках». Цель выставки, как говорилось в каталоге, состояла в демонстрации достижений братских славянских народов Югославии в области художественной культуры за последние сто пятьдесят лет; основной же задачей этой экспозиции была историзация прошлого и настоящего в культуре славян¹⁴⁰. В СССР выставка приехала после Белграда и Загреба, сначала в Москву (ГМИ им. Пушкина), а затем и в Ленинград (Эрмитаж). И.Генералич был представлен тремя работами – «Зима», «Остров» и «Деревня». В отзыве А.Сидоровой на эту выставку есть такой пассаж: «Передовое славянское искусство подняло труд крестьянина до высоты подлинного эпоса»¹⁴¹. Такие не лишённые патетики комментарии, нарочито возвышенные, на удивление не лишены здравого зерна – картины, представленные на выставке 1947-го года в полной мере отражали социальную направленность искусства Югославии конца XIX–первой половины XX века, со всей характерной эпичностью и размахом,

Schneider D. Krsto Hegedušić. Chronickle / D. Shneider // Maleković V. Miroslav Krleža. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1974. S. 117–118).

¹⁴⁰ Slikarstvo i kiparstvo naroda Jugoslavije XIX. I XX Vjeka. exh. cat. Zagreb: Moderna galerija I Umjetnicki paviljon, 1947. – S. 4.

¹⁴¹ Сидорова А. Выставка изобразительного искусства Югославии (от XIX века до наших дней) / А.Сидорова // Каталог выставки изобразительного искусства Югославии (от XIX века до наших дней) / Ком. по делам искусств при Совете Министров Союза ССР и Всесоюзное о-во культурной связи с заграницей. - Москва : Изд-во Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 1947. – С.52.

болезненная тема бедной деревни лейтмотивов проходит через работы всех художников, принимавших участие в экспозиции от Й.Косора до И.Генералича.

Идеологическая политика СФРЮ в области искусства, лишь отчасти повлияла на работы И.Генералича. В них, скорее, отразилась реальность, которую принес коммунизм, чем традиции соцреализма: герои все те же, без излишнего пафоса, трудятся в полях, правда теперь уже колхозных («Трактористы. Бригада за работой. Бригада на кооперативных полях», 1949, стекло, масло, ХМНИ; «Постройка кооперативного дома», 1949, стекло, масло, ч/с М.Милта).

Примечательна работа этого времени – «Старик» (илл. 1.21). Эскиз к этой работе – рисунок «Мой тесть Ловро Коралек» (илл. 1.22) – первый полноценный портрет, написанный И.Генераличем. На заднем плане прописан пейзаж – родные места героя, его «почва», микрокосмос. Трубка, на первый взгляд атрибутивный элемент, на самом деле не имеет никакого отношения к герою, она – своеобразный «реквизит» характера¹⁴². В портрете Л.Коралека, черты лица героя детально проработаны, правильно расставлены тени – совершенно очевидно портретное сходство с прототипом. При этом элементы «наивного» не потерялись – это и огромный, занимающий половину картины коричневый пиджак и трубка как своеобразный декоративно-смысловой элемент. Цветная гамма подобрана пастельная, осенняя. В этой работе, выполненной мастерски, заложены основные принципы портретного жанра хорватской наивной живописи: пейзажный фон, крупные руки героя, серьезное выражение лица, акценты на деталях – согласно этим канонам выстроены портреты практически всех представителей Хлебинской школы; впервые эти устои, в 1950-х годах, пошатнул Д.Гажи (а за ним и М.Мехкек), убрав пейзажную подложку, разместив своих героев полусхематично, на монохромно-черном фоне, в полной тьме.

¹⁴² И.Генералич вспоминал: «Я нарисовал его с трубкой, хотя он никогда не курил, но мне показалось, что она придает ему более добродушный вид. Несмотря на эту деталь, я написал его психологический портрет; может быть мне на каком-то уровне хотелось отразить те эмоции, которые я испытывал в его присутствии – он всегда был очень добр ко мне, и меня всегда завораживало его лицо, со всеми этими морщинками...» (Цит. по: Tomašević N. The Magic World of Ivan Generalić. New-York: Rizzoli, 1976. P. 136).

Поворотным в карьере И.Генералича стал 1953 год. Персональная выставка в Париже в Galerie de Yougoslavie (Галерея Югославии), где художник представил тридцать шесть своих работ, способствовала популяризации творчества И.Генералича не только на мировой художественной арене, но и внутри самой Югославии. До этой выставки творчество наивных художников в Югославии интересовались в основном представители художественной среды (критики, художники, кураторы и т. д.). Выставка в Париже ознаменовала собой всплеск интереса внутри страны – для далеких от искусства людей вдруг стало очевидным, что простой крестьянин смог добиться небывалых высот на художественном поле, став знаменитым, уважаемым и обеспеченным.

Выставка получила положительные отзывы во французской прессе. Каталог к выставке открывался цитатой писателя М.Арланда: «Скажем так – крестьянин-художник стал художником-крестьянином.... <...> ... Родила его земля, обладает он ее простотой, мудростью и очарованием. Не нужны ему другие спутники»¹⁴³. И.Генералич часто цитировал эту строчку и считал, что в этом отзыве автор ухватил наиболее важные аспекты его художественного виденья. На наш взгляд, М.Арланду и правда удалось отразить суть творчества крестьян-примитивистов, не только И.Генералича, но и всех *хлебницев* – черпая вдохновение в природе родного края, они словно и не нуждались в дополнительных источниках. Итоги этой экспозиции наиболее точно отражены в статье М.Виторовича, писавшего, что ни одна выставка югославского художника в Париже в 1953 году не получила таких позитивных отзывов критики, и не была так популярна у публики, как экспозиция И.Генералича. Художник продал все тридцать шесть работ, и даже подписал контракт с парижским издательством на иллюстрацию книги о Югославии. Такой ажиотаж, пишет М.Виторович, связан не только с наивностью и примитивностью картин И.Генералича, но и с реализмом художника: атмосфера подравинской деревни и ее жителей, с их

¹⁴³ Цит. по: Generalić I. Veliki uspjeh Generalićeve izlozbe u Parizu / Razgovor s Generalićem / I.Generalic // Naprijed. Zagreb. 1953. № 10. S. 6–7.

каждодневным трудом, деревьями и животными – «все это окутано нежной, человеческой поэзией»¹⁴⁴.

Во время пребывания в Париже, И.Генералич написал серию работ – «Мотивы Парижа», представляющую собой две подстекольные работы («Мотивы Парижа I» (илл. 1.23) и «Мотив Парижа II», стекло, масло, местонахождение неизвестно) и два рисунка («Мотив Парижа III» (илл. 1.24) и «Мотив Парижа IV», бумага, тушь, местонахождение неизвестно). Эти урбанистические зарисовки – ресторанов, лавочек, домов – уникальны, в первую очередь, своей новизной. Среди бесконечного числа пейзажей и жанровых работ, «Мотивы Парижа» стоят особняком. Все четыре выполнены мастерски, с пониманием перспективы, вниманием к деталям. В этой небольшой серии отражен истинный талант художника – никогда не писавший городских пейзажей, он запечатлел большой город в живых и ярких образах.

И.Генералич вспоминал, что все время писал новые работы, пока жил в Париже, и продавал их, потому что жизнь в столице была дорогой¹⁴⁵. Париж произвел на художника большое впечатление – его колоссальный размер, искусство, культура, все это осталось в памяти И.Генералича. Так, в 1957 году художник написал работу «Овцы перед Эйфелевой башней / Мой Париж» (илл. 1.25) – монументальное строение помещено в знакомый *хлебинский* пейзаж; на поляне, вместо туристов, расположились мирно пасущиеся овцы. И.Генералич стремился «одомашнить» парижские воспоминания, встроить их в свой понятный мир селянина: «...Я могу жить в больших городах, в этой стране или за границей, я могу себе это позволить, но я буду чувствовать себя, как птица без крыльев, запертая в клетке. Это не мой мир. Мой мир здесь, который меня держит, заряжает, и я могу писать только этот мир, никакой другой»¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Vitrovic M. Uspjeh slikara Ivana Generalića u Parizu. / M. Vitrovic // Borba. Zagreb. 1953. 08.03. – S.7.

¹⁴⁵ Не зная языка, художник прожил в Париже несколько месяцев, используя рисунки как средство коммуникации: «Когда я приходил в магазин, у меня была небольшая шутка с продавцом. Я рисовал корову, и женщину, которая ее доит в ведро. Я показывал пальцем и говорил: «Я хочу это». Когда я покупал яйца, я рисовал курицу, высиживающую яйца, и указывал пальцем на яйца – я хочу это. Я дарил им эти картинки, и они все были рады обслужить меня первым, когда я заходил в лавку» (Подробнее: Generalić I. Veliki uspjeh Generalićeve izlozbe u Parizu / Razgovor s Generalićem / I.Generalic // Naprijed. Zagreb. 1953. № 10. S. 6–7).

¹⁴⁶ Цит. по: Tomašević N. The Magic World of Ivan Generalić. New-York: Rizzoli, 1976. P. 38.

Одна из работ, написанных после парижской выставки – «Урожай» (илл. 1.26). Хотя картина выполнена маслом по стеклу, своей цветовой палитрой она близка технике гризайли (преобладают черный, желтый, коричневый оттенки). Крестьяне, убирающие пшеницу, упорно трудятся, и в ритмичности их движений чувствуется размеренность, некоторая ритуальность действия – словно сейчас они слажено затянут песню, скрашивающую их тяжелую работу.

В том же году И.Генералич пишет первый натюрморт – «Натюрморт. Натюрморт с сыром» (илл. 1.27). Пейзаж второго плана повторяет «подложки» к портретам – безлюдная панорама разлившейся Дравы. Эта работа – очередное программное произведение для крестьянского наивного искусства. Подобные натюрморты – с пейзажным фоном, неестественно крупными продуктами (лук, хлеб, сыр, окорок) и предметами обихода (крынки, кувшины, чарки) на переднем плане – стали каноничными для Хлебинской школы, их бесчисленные вариации писали как ученики, так и последователи И.Генералича. В отличие, например, от замкнутого в себе предметного мира натюрмортов Сезанна, в этих картинах ощущается связь предметов с бытом и окружающей природой, словно это выхваченный из жизни кадр.

Еще одна необычная для художника работа этого времени – «Автопортрет» (илл. 1.28). Мягкая палитра, но без пастельных тонов, глаза героя смотрят прямо на зрителя, искренне и честно. Во время парижской экспозиции И.Генералич ежедневно посещал Лувр, и был очень впечатлен «Моной Лизой» Леонардо да Винчи («Портрет госпожи Лизы дель Джокондо», 1503–1519, доска, масло, Лувр, Париж). Нельзя сказать наверняка, что художник вдохновлялся работой Леонардо да Винчи при написании «Автопортрета», но, можно выдвинуть такое предположение. У обоих произведений есть схожие черты. Например, композиция картины – пропорциональный прямоугольник «Джоконды» – И.Генералич сохранил, хотя и частично (на картине только бюст). Другая «улика» – взгляд, направленный прямо на зрителя, создающий эффект «слезки» – нигде больше художник этот прием не использовал. И последнее, косвенное

доказательство – высокий горизонт пейзажного фона, слегка размытый, как и в работе итальянского живописца.

В 1955 году работы И.Генералича, М.Вириуса, К.Хегедушича, Ф.Мраза, Ф.Доленца были представлены на Третьем Биеннале искусств в Сан-Паулу (Biennial Internacional de Arte de São Paulo). И.Генералич привез двенадцать работ. Это была вторая, после Парижа, значимая выставка в карьере художника – международная крупномасштабная экспозиция на другом континенте естественным образом способствовала популярности творчества И.Генералича. 1950-е годы в целом были ознаменованы своеобразными карьерными вехами¹⁴⁷. В 1958 году Хорватский Национальный театр в Загребе пригласил И.Генералича для росписи декорации к спектаклю по пьесе известного хорватского драматурга Перо Будака (1917–2008) – «Смех и слезы в пяти сценах». В том же году вышел многосерийный документальный фильм «Техники рисования», где художнику была посвящена отдельная серия – в ней мастер демонстрировал технологию подстекольной живописи¹⁴⁸. В 1959 году вышла монография О.Бихали-Мерина «Современные примитивисты: Мастера наивной живописи»¹⁴⁹, в которой И.Генералич был представлен тремя работами.

В 1950-х годах И.Генералич обращается к своему излюбленному «герою» – петуху. Первый «петуший портрет» художник написал в 1955 году («Петух», стекло, масло, местонахождение неизвестно). И.Генералич признавался, что любит изображать петухов, потому что у них яркое оперение, с этим связано и многообразие оттенков в окраске птиц. В отзыве на выставку И.Генералича и К.Хегедушича в Брюсселе, журналист газеты «Les Echos» писал, что есть «что-то типично славянское в этом изобилии петухов, будто они сбежали с работ Шагала...»¹⁵⁰. Петух прочно соединен с Подравиной, поэтому его образ кочует из картины в картину не только у И.Генералича, но и у других представителей

¹⁴⁷ Выставки в Великобритании (1957), Брюсселе (1958–1959) и Риме («Генералич /Вириус /Скурени», Галерея Nuova Pesa).

¹⁴⁸ Slikarske tehnike. Documentary film // dir. D. Bašičević, H. Saric, S. Weygand. – Croatia, studio Zora film, 1958.

¹⁴⁹ Bihaljia-Merin O. Modern primitives: Masters of Naïve Painting, 1959.

¹⁵⁰ Цит. по: Sumpor S. Generalić 1946 – 1961. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2014. S. 251.

Хлебинской школы, сам мастер находил это вполне естественным: «...я написал множество картин с петухами, потому что в Подравине петух – это базовый «продукт», все время шатающийся где-то рядом, практически то же самое, что верблюд в пустыне»¹⁵¹. В 2009 году в Музее города Копривницы и Галерее наивного искусства в Хлебине состоялась выставка «Возвращение петуха», насчитывавшая порядка ста тридцати работ крестьянских художников¹⁵². Официальная символика региона Подравины пропитана этим образом: петух изображен на гербах Джруджеваца, Копривнецко-Крижевацкой жупании, и наконец, самого Хлебине (желтый петух, с кисточкой в лапе). И хотя вся эта «петушина» атрибутика в гербах появилась во второй половине XX века, и своим появлением, не в последнюю очередь, обязана влиянию хорватского наивного искусства, образ петуха был изначально глубоко укоренен в сознании подравинских крестьян, связывая их с малой родиной, домом.

В основном, И.Генералич изображал петухов в их «натуральной среде» – во дворе дома, на деревенской улице, заборе, крыше сарая и т.д. – но иногда прибегал и к аллегории, наиболее яркие тому примеры – картины «Смерть Вириуса / Смерть моего друга Вириуса» (илл. 1.29), «Петух на крыше / Огонь / Горящий коровник» (1956, стекло, масло, ХМНИ), «Затмение солнца» (илл. 1.30). В последних двух – петух предстает глашатаем, предвестником бедствий. Так, согласно И.Генераличу, в дереве существовало поверье – «если петух взлетит на крышу дома и начнет кукарекать, то быть пожару»¹⁵³. Другое метафоричное значение образа петуха – проводника в мир мертвых – использовано в картине-эпитафии М.Вириусу. Художник М.Вириус погиб в концентрационном лагере в Земуне в 1943 году, смерть друга И.Генералич тяжело переживал. Картина переполнена символами: тринадцать свечей вокруг покойника, небольшой барак и колючий забор (маркеры тюрьмы), белая повязка на глазах М.Вириуса (обычай

¹⁵¹ Цит. по: Там же, С. 162.

¹⁵² Также в 2011 году в Галерее наивного искусства в Хлебине экспонировалось частное собрание хорватского наивного искусства местного предприятия пищевой промышленности «Подравка» (логотипом которой также является петух).

¹⁵³ Цит. по: Tomašević N. The Magic World of Ivan Generalić. New-York: Rizzoli, 1976. P. 143.

закрывать глаза мертвым). У М.Вириуса петух был не птицей в хозяйстве, а домашним животным, и, изобразив его скорбящим рядом с телом покойного, И.Генералич отразил не только тоску животного, но и свою собственную (отождествление себя с птицей). Контрастно подобрана палитра – освещенный солнцем изумрудно-зеленый луг и красочное оперение петуха контрастируют с угольно-черным засохшим деревом (символом смерти), черным костюмом М.Вириуса, землистым цветом его рук и ног. Серый цвет, выбранный художником для изображения барака неслучаен – монохромный, «безликий» этот дом будто источает холод и страх. В 1974 году И.Генералич повторил эту работу – на этот раз повязка на глазах стала черной, а зеленый луг замело снегом («Мертвый Вириус» (холст, масло, ч/с, местонахождение неизвестно). Рядом с телом М.Вириуса стоит красный теленок, частый герой картин И.Генералича 1970-х годов. В этой работе уже нет духа мистических ритуалов, только чувство безбрежного одиночества и покинутости.

В середине 1950-х И.Генералич пишет три схожих между собой работы – стекла «Петух на столе / Мертвый петух / Ощипанный петух / Мертвый петух на тарелке» (илл. 1.31), «Натюрморт IV / Забитый петух» (1954, стекло, масло, МСИ, Риека) и рисунок «Забитый петух» (1957, бумага, тушь, ХМНИ). На всех трех изображен ощипанный петух – с кровавым следом на шее он лежит в миске, рядом с орудием убийства – кухонным ножом. Цветовая палитра подстекольных работ затемнена, тело петуха выделяется своей бледностью, словно высвеченное. Во всех трех картинах ощущается трагизм, словно тело петуха – аллегория смерти. И.Генералич говорил, что петух – это символ, с которым он связан еще с юности.: «Помню, как мой брат и я, когда мы были молоды, по вечерам часто гуляли по деревне, пели и веселились до самого позднего часа. Утром мы, естественно, хотели поспать подольше. Между тем, отец знал, что делать – приносил петуха в комнату и начинал его раззадоривать – тискать, шугать, так что этот бедняга начинал беспомощно кудахтать – в результате от сна не оставалось и следа!»¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Цит. по: Pavković M. Slavko I Stjepan Stolnik. Varaždinske Toplice : Tonimir, 2012. S. 50.

Внук И.Генералича – Горон Генералич – подтверждал, что эта, казалось бы, анекдотичная история побудила его деда к написанию «мертвых петухов» – своего рода, реванш художника над птицей. В конце 1950-х – начале 1960-х И.Генералич написал еще три работы из этой серии – «Повешенный петух / Мертвый петух» (илл. 1.32), «Автопортрет с петухом» (1964, стекло, масло, ч/с) и «Распятый петух» (1964, стекло, масло, ХМНИ). Художник признавался, что писал с натуры (повесив и распяв мертвых петухов) – и, хотя их безжизненные тела выглядят непривычно на фоне пасторальных *хлебинских* пейзажей, никакого символизма эти работы не несут – И.Генералич признавался, что ему «просто захотелось нарисовать, как выглядит повешенье»¹⁵⁵. Это, кстати, характерно для многих работ, на первый взгляд затрагивающих сакральные темы смерти, религии, веры, бытия – художник не всегда вкладывал в них тот смысл, который видится зрителю. И.Генералич считал, что люди находят наивное искусство интересным, потому что оно просто и понятно: «...корова на картине – это корова, и лошадь выглядит как лошадь. То же самое с деревьями, вы видите их как они есть. Может быть, люди находят их более искренними, чем профессиональная живопись. Мы смотрим на мир нашими собственными глазами, так нарисуйте его как можно лучше, каким мы его знаем, не забывая себе голову теориями и расплывчатыми концепциями»¹⁵⁶. Увлечателен момент прочтения картины критиками, историками искусства или даже более образованными и эрудированными, в сравнении с автором, любителями живописи – считывание некоторых символов, образов и даже сцен происходит в контексте общекультурных познаний, но это не всегда справедливо по отношению к художнику. В картинах наивных мастеров порой не существует потайного и скрытого смысла, иногда изображенное есть просто отражение фантазии художника, а не его попытка донести до зрителя экзистенциальные символы.

В 1950-х были написаны самые известные работы художника – «Олень в лесу» (илл. 1.33), «Дровосеки» (илл. 1.34), «Гости оленьей свадьбы / Белые олени

¹⁵⁵ Цит. по: Tomašević N. The Magic World of Ivan Generalić. New-York: Rizzoli, 1976. P. 146.

¹⁵⁶ Цит. по: Там же, С. 96.

/Олени в лесу» (илл. 1.35). Образ оленя сравнительно слабо отражен в славянской мифологии, что, однако, не мешает ему быть популярным фольклорным персонажем. В «Дровосеках» и «Гостях оленьей свадьбы» художник создал особую композиционную динамику – ритмично повторяются подобные элементы, образы, добавляя некоторую музыкальность картине. Изображение близко песенному рефрену, форме рондо. Цветовая палитра неслучайна: яркие и контрастные цвета в «Дровосеках» передают динамику работы, «стук топоров»; затемненная, осенняя гамма «оленьих» работ создает атмосферу загадочности, таинственности. Все три картины несут в себе элементы фантазии, сказки: например, нетипичный обитатель леса – павлин, метафора нерушимой красоты природы; белоснежный окрас оленей создает одновременно эффект фантомности, миража, и, в то же время, праздничности, некоторой церемониальности.

По славянским поверьям образ оленя наделен некоторой трансцендентной функцией: он – слуга Божий, который держит на рогах всю землю; его рога в доме – оберег от нечистой силы и порчи¹⁵⁷. На наш взгляд, генералическим оленям ближе символизм, вкладываемый в образ животного народами русского севера – олени для них жизненно важные создания, обладающие признаками священного животного¹⁵⁸. Сам И.Генералич пояснял, что, повторяя одного и того же оленя четыре раза, с поднятой головой, ревущего и зовущего самку, он хотел воссоздать чистый звук природы¹⁵⁹. В картине «Белые олени» сплелись образ полумифического создания (лесного божества, спутника Артемиды), полного архаичной символики, и церковная обрядность – сплетенные кроны деревьев, напоминающие храмовые своды, медленная поступь животных, общая линейность «процессуальность» композиции. Картина наполнена чувством величия и ощущением безвременности.

¹⁵⁷ Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. – М. : Индрик, 1997. – С.36, 48, 87.

¹⁵⁸ Подробнее: Мусянкова Н.А. Любители и профессионалы: художественная студия Института народов Севера (1926–1941) / Н.А.Мусянков // Художественная культура. – 2012. – № 4(5) [Электронный ресурс] <http://artculturestudies.sias.ru/2012-4/prikladnaya-kulturologiya/779.html> (дата обращения 12.03.2019).

¹⁵⁹ Цит. по: Tomašević N. The Magic World of Ivan Generalić. New-York: Rizzoli, 1976. P. 158.

Тема религии в хорватском наивном искусстве сугубо индивидуальная и глубоко личная. Крестьяне набожны, но их вера носит несколько языческий оттенок, к традиционному христианскому мировоззрению примешивается местная мифология и мистика – в воскресенье все ходят в церковь, но там же, совершенно обыденно, обсуждают встречи с русалками на Драве. Один из крупнейших югославских этнографов профессор М.Филипович характеризуя население одной из областей Югославии, отмечал, что ни католики, ни православные, ни мусульмане славянского происхождения не придерживаются учения и предписаний только своей официальной религии — каждой из этих групп присущи различные древние дохристианские верования, сохранившиеся как общеюгославское наследие¹⁶⁰.

У И.Генералича работы на религиозные темы появляются в 1950-х годах. В работе «Адам и Ева» (илл. 1.36) отражено видение художником рая: «Я любил слушать истории о первых людях и их изгнании из Рая. Мне было жаль, что из-за этого яблока мы все должны теперь страдать. Я держал обиду на Адама и Еву за то, что они согрешили. Наши крестьяне часто винили их, когда жизнь была тяжелой и приносила страдания. Ребенком, я пытался представить себе, каким был Рай, и как это было – снаружи Рая. Я знал, что Рай обычно ассоциируется с прекрасным теплым летом, как в те моменты, когда мы еще были детьми, бегали голышом и купались в Драве; местность вокруг Рая выглядит для меня как зима, с людьми, оголенными, обреченными стоять в снегу. Базируясь на этом, я поместил Адама и Еву в зимний передний план, а на заднем нарисовал летний пейзаж, от которого они вынуждены уходить, обнаженными в страшный зимний холод»¹⁶¹. Такое виденье рая, на наш взгляд, частично объясняется крестьянским происхождением художника: лето – сытая пора, и, в то же время, довольно напряженная, с обилием работы. Беззаботное, лишённое трудовой рутины детство, связанное с радостными для каждого ребенка моментами (веселье,

¹⁶⁰ Fillipović M. Брак, породице, сродство – Сарајево : Лепеница, Научно друштво Босниа и Хрцеговине, 1963. – Кн. 3. – S. 342.

¹⁶¹ Цит. по: Tomašević N. The Magic World of Ivan Generalić. New-York: Rizzoli, 1976. P. 153.

друзья, солнце). Зима же напротив, время без работы, наполненное длительным ожиданием весны – в Хлебине электричества не было вплоть до 1960-х годов, поэтому зимними вечерами крестьяне сидели дома, грелись у печи и их занятия, скрашивающие скуку, были связаны в основном с внутрисемейной жизнью. Так, к примеру, многие *хлебницы* признавались, что писали большую часть работ именно зимой (даже летние пейзажи, по памяти), это были однообразные, наполненные снегом и тишиной дни. Поэтому так органично смотрится в «Адаме и Еве» это противопоставление рай/земля, лето/зима, радость/грусть, жизнь/смерть.

Примечательны некоторые графические работы художника 1950-х годов. Так, например, в работе «Маленький Швелец» (илл. 1.37) у героя даже схематично не обозначены черты лица. Персонаж-манекен изображен за чтением книги, в которой нет букв – соприкосновение двух пустот. Этот же прием использован в рисунке «Восстание / Реванш» (1957, бумага, тушь, ХМНИ), полное отсутствие индивидуальности героев, обезличенность и нарочитая упрощенность композиции – своеобразный примитивизм.

В 1959 году, после совместной выставке в Брюсселе, в отношениях И.Генералича и К.Хегедушича наметился раскол. И.Генералич предполагал, что это было связано с отзывами критики¹⁶². Возможно, что К.Хегедушичу, одному из крупнейших хорватских художников, «профессору Загребской Академии Искусств, главе собственной мастерской, имеющему влияние было сложно примириться с международным и коммерческим успехом И.Генералича, его протеже и ученика, который на самом деле был художник-крестьянин без образования»¹⁶³. Гипотетически раскол мог быть также обусловлен влиянием на И.Генералича Д.Башичевича, в свою очередь отрицавшего фундаментальное

¹⁶² И.Генералич: «Все было хорошо, пока брюссельские газеты не начали говорить, что я талантливее его... <...> ...люди и, правда, были больше заинтересованы в моих картинах... К.Хегедушич сказал мне отложить газеты, в которых говорилось, что я талантливее и никому их не показывать, и, главное, не брать их в Югославию» (Цит. по: Pavković M. Ivan Generalić. Ja sam general. Koprivniza : Domija , 1994. S.94).

¹⁶³ Crnković V. Studije i eseji, kritike i zapisi, polemike 1986–1999. – Zagreb: HMNU, 2001. – S. 183–184.

значение К.Хегедушича для Хлебинской школы¹⁶⁴. Сложно сказать, что именно интриги руководителя ГКИ (с) послужили причиной для ссоры – И.Генералич впоследствии неоднократно отзывался об учителе с теплотой, называя его своим наставником (т.о. опровергая тезисы Д.Башичевича о «самостоятельном» развитии Хлебинской школы).

Суммировав тридцать лет творчества И.Генералича, хорватский прозаик Паньо Канижай (р.1939) писал: «Все творчество И.Генералича можно охарактеризовать двумя словами: крестьянская жизнь... <...> ... Когда И.Генералич рисует крестьян, он рисует себя и свою собственную жизнь, без прикрас, с глубоким пониманием окружающего... <...> ...В то время как европейские салоны и галереи пропитаны босховскими видениями разрушения, ужаса и вторжения в холодную и бесчеловечную реальность, картины И.Генералича кажутся пасторальными идиллиями – передышками и возвращением к давно уже потерянному и забытому Раю – которые, в действительности, ни что иное, как подсознательное желание вернуться в детство»¹⁶⁵. В этом высказывании заключается не только признание И.Генералича как мастера —в нем отражен успех наивного искусства в XX веке. В окружении бесконечно множющихся стилей и направлений, доступных и понятных исключительно профессиональным художникам, критикам, историкам искусства и людям с высоким уровнем образования и эрудиции – работы наивных художников вдруг оказались невозможно притягательными для широкой публики, эти яркие, с несложным повествованием, понятные и близкие картинки стали глотком свежего воздуха на задымленном поле современного искусства.

¹⁶⁴ Показательна в этом плане статья, написанная Д.Башичевичем для русского журнала «Югославия»: говоря о формировании Хлебинской школы, автор намеренно не упоминает имени К.Хегедушича, называя его «один профессор академии». В этой статье Д.Башичевич делает упор на самостоятельность крестьянских художников, которые отказались рисовать по предложенной «профессором» схеме. На наш взгляд, эти инсинуации не имели под собой никакой фактической базы, кроме высказанных Д.Башичевичем идей, и, возможно (и это кажется нам наиболее вероятным) являлись попыткой Д.Башичевича перехватить влияние, стать такой же центральной фигурой для хорватского наивного искусства как и сам К.Хегедушич.

¹⁶⁵ Kanižaj P. Uz 30 Godišnjicu umjetničkoga stvaranja Ivana Generalića / “Primitivni” virtuozs kistom. Glas Podravine. – Koprivnica. – 04.11.1961. – S. 6.

Совместная работа с Д.Башичевичем, отдаление от реалистической концепции К.Хегедушича в пользу сказочных мотивов, привели к рождению таких работ как, «Единорог» (1961, стекло, масло, частное собрание Г.Генералича, Хлебине). Вплоть до середины 1970-х годов в творчестве И.Генералича метафоричность произведений часто подкреплялась своеобразным «доморощенным» мистицизмом и аллегорией («Кот у свечи», 1971, стекло, масло, ч/с). Образы крестьян и животных все также тесно переплетены с народно-обрядовой символикой. И хотя мироощущение И.Генералича неразрывно связано с культурными традициями народного творчества, в работах художника все же отчетливо прослеживается стремление к индивидуализму.

Один из часто появляющихся персонажей картин И.Генералича этого времени – красный бык. Символика образа быка у южных славян не так развита, как образ коровы или теленка. Однако в Далмации существует поверье, что бык держит на рогах землю¹⁶⁶. В картинах И.Генералича бык пашет борозду («Коровы с тыквами», 1961, стекло, масло, ч/с Г.Генералича, Хлебине), отдыхает в траве («Речной пейзаж», 1964, стекло, масло, ч/с Г.Генералича, Хлебине), идет на водопой («Коровы пьют воду», 1967, холст, масло, ч/с Г.Генералича, Хлебине), пасется («Женщина вяжет», илл. 1.39) и, наконец, позирует художнику для портрета («Красный бык», илл. 1.40). Последняя работа особенно привлекает внимание – красный бык, крупно приписанный на переднем плане, подмигивает зрителю. По признаниям художника, у «героя» существовал реальный прототип, хотя его история подмигивания довольно печальна (хозяин случайно попал ему хлыстом в глаз). Корова в славянском фольклоре олицетворяет антропоморфное божество¹⁶⁷, а рога животного – символ плодородия. У быка на картине И.Генералича невозможно довольный и нахальный вид – растущие в разные стороны рога, подобие улыбки, хитрый прищур – все говорит о шутовском образе

¹⁶⁶ Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. – М. : Индрик, 1997. – С.100.

¹⁶⁷ Подробнее: Дорошин Б.А. Некоторые замечания о соотношении аспектов фито-зооантропоморфных образов славянской мифологии и фольклора / Б.А. Дорошин // История и культура славянских народов: достижения, уроки, перспективы: материалы международной научно-практической конференции 25–26 ноября 2011 года. – Пенза – Белосток – Прага: Научно-издательский центр Социосфера, 2011. – С. 162–167.

проказника. Озорник и повеса (о чем свидетельствуют детально выписанные огромных размеров тестикулы), он сложен крепко, мускулисто, все в этой картине дышит молодостью, желанием. Сила и витальность красного быка контрастируют с холодной белизной белой коровы на заднем плане – антитеза «сильный-слабый», «мужчина-женщина». Примечателен и ярко красный окрас животного – одновременно символ мужской силы и силы в целом (божественный огонь).

В 1972 году были написаны еще две работы, посвященные парижской выставке – «Коровы перед Эйфелевой башней» (илл. 1.41) и «Моя Мона Лиза» (илл. 1.42). Первая представляет собой своеобразный парафраз к работе 1957 года – Эйфелева башня в подравинском антураже (деревенька вдалеке, пастух со стадом быков). На башне верхом – петух, но в этой интерпретации он не провидец; в данном случае башня для него – деталь окружающего пейзажа, не несущая в себе никакого подтекста. Художник признавался, что эта работа ему нравится больше, чем «Овцы перед Эйфелевой башней», потому что она ярче. «Моя Мона Лиза» – очевидная отсылка к работе Леонардо да Винчи, в характерной генераличевской манере. На фоне багряного неба изображен петух-альбинос – контрастная палитра, дотошность в изображении оперенья, художник выписывал этого героя с любовью. Пол птицы неважен, для И.Генералича петух – воплощение его творческого вдохновения, максимально близкое к земле во всех смыслах создание, которое можно найти в каждом крестьянском дворе.

Итак, второй творческий период И.Генералича ознаменован окончательным поворотом в сторону подстекольной живописи (хотя и на этом этапе нашлось место некоторым художественным опытам¹⁶⁸). Именно в это время к художнику пришло признание внутри страны и за рубежом. В 1960 году вышла первая небольшая, карманного формата, монография О.Бихали-Мерина «Иван Генералич / Югославские пасторали» (Баден-Баден). Самый длительный и обширный из творческих периодов художника одновременно и самый важный. В

¹⁶⁸ В 1950-х годах И.Генералич проиллюстрировал несколько книг. Например, «Поэмы» Ф.Концелака (1959, бумага, тушь, Копривница) и графический цикл «Герника», к одноименной поэме Д.Башичевича (1958/1959, бумага, тушь и акварель, ч/с). Последний так и не был опубликован. Авангардная работа, близкая сюрреалистическим опытам – явный продукт симбиоза художника и поэта, влияние Д.Башичевича очевидно.

этот момент были созданы наиболее известные произведения, картины мастера успешно экспонировались по всему миру¹⁶⁹. В 1969 году на выставке «Инсита-1969» (Братислава) И.Генералич был провозглашен единственным из живущих классиков наива, а всего год спустя получил Гран-при международного жюри на выставке «Наив 1970» (Загреб). Работы И.Генералича, оказались востребованы – живые, пасторальные картины самоучки-крестьянина прекрасно вписывались в эстетические представления элиты о современном народном искусстве; оригинальность, самобытность и, в то же время, некоторая интеллектуальная подложка (национальное творчество как своеобразная акция протеста против тенденции «искусства ради искусства») не могли не способствовать популярности хорватского наива в художественной среде.

На наш взгляд, расцвет творчества художника пришелся именно на 1950-1960-е годы – качество, техничность и манера исполнения, претерпевший некоторые изменения нарратив (элементы сказки) – раскрывают талант И.Генералича, его многогранность. Работы этого периода невольно установили иконографические и тематические рамки Хлебинской школы. Успех в Париже, признание художественных талантов И.Генералича за рубежом и внутри страны повлияли на крестьян по всей стране. Удивительные и, в то же время, такие близки и родные образы деревенских жителей, окружающей природы, животных и фантастических созданий вдохновили сразу несколько поколений художников. Правда, есть и обратная сторона медали – репродуцирование этих каноничных генераличевских образов, которое в результате и способствовало угасанию феномена. Но для Хлебинской школы и ее одаренных представителей работы

¹⁶⁹В 1960 году состоялись две крупные персональные экспозиции художника в Загребе (Галерея примитивного искусства (Galerija primitivne umjetnosti) и Риеке (Галерея искусств (Muzej moderne i suvremene umjetnosti.)). В 1961 в Баден-Бадене прошла выставка «Наивный мир», впоследствии перенесенная во Франкфурт и Ганновер, где И.Генералич представил двенадцать своих работ. И.Генералич, совместно с сыном Йосипом, выставлялись в Мюнхене (1965, Галерея Фредерика и Далема (Friedrich & Dahlem), Дюссельдорфе (1972) и Амстердаме (1974, Галерея Хаммер (Galerie Hamer) с экспозицией «И.Генералич, Й.Генералич», а также в Санкт-Галлене (1967, Музей искусств (Kunstmuseum St.Gallen) и Женеве (1972, Галерея Мотте (Motte) с выставкой «И.Генералич, Й.Генералич, М.Ковачич». У И.Генералича было несколько персональных выставок в Загребе (1973, Музей Искусств и 1976, Галерея примитивного искусства) и экспозиция в Цюрихе (1967, Галерея наивного искусства). И.Генералич также принял участие в групповых выставках наивных художников в Мюнхене («Искусство наивных», 1974) и Париже («Югославия /Наивные художники и скульпторы», 1976, Гранд Палас).

И.Генералича этого периода – своего рода учебник наивного искусства. Коралловая растительность встречается в работах *хлебинцев* повсеместно, а также скругленные контуры фигур и неизменное присутствие реки. Даже трехплановость И.Генералича перекочевала практически в каждую картину начинающего художника-самоучки. Как мы уже говорили, подражание – есть стилистическая основа этого феномена, ее альфа и омега. Появившиеся в зрелый период творчества мастера удивительные создания – белые олени – стали своего рода символом хорватского наивного искусства. Этот фундаментальный для Хлебинской школы образ Хозяина леса, мудрого и могучего, так навсегда и остался генераличевским, став его своеобразным альтер эго.

2.3. Поздний период (1974–1992)

Последний период творчества мастера стилистически отдален от предыдущих, в нем порой даже сложно отыскать типичные для И.Генералича образы. Из картин уходит былая декоративность, композиция упрощается. Одним из важных технических средств этого времени является цвет, им художник расставляет акценты и создает атмосферу.

Работы, открывающие этот период – «Белый кот» (илл. 1.43), «Белый голубь» (1975, стекло, масло, ч/с Г.Генералича, Хлебине), «Черная сова» (1975, стекло, масло, ч/с Г.Генералича, Хлебине), «Белый олень» (1975, стекло, масло, ч/с Г.Генералича, Хлебине) и другие. Их объединяет не свойственная до той поры художнику упрощенность формы и цвета. В палитре присутствует три-четыре оттенка (преимущественно красных и синих), приглушенных, но насыщенных – багровый, индиго, бурый, сапфировый. Эти работы отчасти перекликаются с последующей авангардной серией. Например, образы морских обитателей, абсолютно белые, обескровленные, помещены в центр картины словно аппликации («Белые рыбы», илл.1.44). Пейзаж скудный – небо, едва уловимым цветовым переходом отделенное от моря, одинокая пальма, и рыбы, будто

лежащие на поверхности воды, а не плавающее в ней – они, не принадлежащие этому миру, вызывают страх у единственной цветной рыбки в правом нижнем углу.

Другая работа этого времени – «Лобстер» (илл. 1.45) – черно-белый моллюск на мрачном черном фоне, единственное присутствие цвета – грязно-зеленое озеро. Эти нетипичные для *хлебница* работы проникнуты одиночеством, отчуждением, словно художник чувствовал себя в этом мире так же обособленно и неуютно как эти «белые» аппликатурные образы потерянных, пустых созданий.

В 1975–1976 годах художник пишет серию работ, продолжающих тему «Ряженных» разных годов: «Маска с подсвечником» (1975, стекло, масло, ч/с Г.Генералича, Хлебине), «Маска с трубой» (илл. 1.46), «Белая маска» (1975, стекло, масло, ч/с Г.Генералича, Хлебине), «Белая маска» (илл. 1.47), «Маска» (1976, стекло, масло, ч/с Г.Генералича, Хлебине). У каждого персонажа имеется свой личный портрет, практически лишенный нарратива. Наибольший ужас внушает одна из «Белых масок», на которой изображено лицо в луже кроваво-алого цвета. Маски этого периода вовсе не служат карнавальным зазывалам, это аллегоричные изображения «другой жизни», метафора выражения «встретить неприятности лицом к лицу»¹⁷⁰. Эта серия портретов, наиболее близкая к самому первому рисунку (1935), стала логичным завершением темы совместных приключений ряженных. Художник словно приоткрыл для зрителя завесу клишейных концовок фильмов о неразлучных друзьях-героях, показав, что «счастливого конца» не существует, а все персонажи состарятся и каждый из них пойдет навстречу смерти своим путем одиночества.

Самая известная работа этого периода – «Автопортрет» (илл. 1.48). На монохромном темно-голубом фоне выделяется красный пиджак автора. Цвета необычные, но не яркие, приглушенные. Художник изобразил себя в профиль, с закрытыми глазами и поникшей головой, брови его нахмурены, уголки губ

¹⁷⁰ Crnković V. The Croatian Museum of Naïve Art – Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2000. – P. 76.

опущены, воплощая гимн одиночеству, пустоте, неизбежной боли существования и последующей смерти.

В последние годы жизни И.Генералич неоднократно обращался к библейским мотивам, в картинах 1990-х годов часто встречается сцена распятия. Иисус изображен не канонично: это располневший мужчина средних лет (иногда старик), с усами и копной длинных волос, на его лице нет страданий, глаза прикрыты, но не от боли, а будто во сне: «спаситель с открытыми глазами напоминает о Своем Божественном бессмертии, а с закрытыми – полагает жизнь за «овец Своих»¹⁷¹. Крест с неизменной надписью INRI¹⁷² возвышается над Хлебине, окруженном аккуратными домиками и знакомыми пейзажами. Время года тоже нетипично – это зима, своеобразная отсылка к работе «Адам и Ева». Тона становятся холоднее, уходит генераличевское «золотое свечение», яркие цвета приглушаются («Нищий с гармошкой», илл. 1.49).

Некоторые образы, как в серии «Масок», переосмысливаются художником, находят новое визуальное воплощение. Например, работа «Олень в воздухе» (илл. 1.50). На этот раз белоснежный зверь изображен в прыжке, на фоне багряного неба и темных лугов. Природный контраст «красный-зеленый» напоминает «Гостей оленьей свадьбы», но сам образ оленя изменился – это больше не архаичная символика Хозяина Леса, но образ юного, живого, полного сил и стремлений, рвущегося навстречу судьбе героя. На наш взгляд, художник отразил некоторую ностальгическую тоску по молодости, ее витальных силах, жизненной концепции «все еще впереди». Эта работа стала финальным аккордом, своеобразной точкой невозврата, словно художник хотел запечатлеть себя на излёте, каким он запомнился бы людям.

Одна из примечательных работ 1990-х годов – рисунок «Сом»¹⁷³ (илл. 1.51) – воплощает хтонический образ рыбы как Владыки Рек, гигантского создания

¹⁷¹ Кутовский В.С. О некоторых особенностях иконографии Распятия // Интернет-журнал Сретенского Монастыря [Электронный ресурс] <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/070625152855.htm> (дата доступа 23.08.2019).

¹⁷² Аббревиатура латинской фразы «Iesvs Nazarens Rex Ivdæorum» – «Иисус Назарянин, Царь Иудейский».

¹⁷³ Примечательно, что в 1963 году художник уже обращался к этому образу («Рыба», 1963, стекло, масло, Galerie Hell, Мюнхен). Но ранняя работа выполнена в типичной хлебинской иконографии и лишена той фатальной экспрессии, свойственной рисунку 1990-х годов.

подводного мира. Аллегория вовсе не случайна – сом встречается в славянском фольклоре, с ним также связан ряд поверий¹⁷⁴ (например, в русских представлениях Водяной ездит верхом на соме). Огромный, выделяющийся на фоне других морских обитателей, с зубастой открытой пастью он выпрыгнул из воды, словно пытаясь проглотить солнце, диск которого черен – затмение лишней раз подчёркивает мистическую связь сома с потусторонним, зловещим миром. Его неестественный размер объясняется просто: сом живет около восьмидесяти лет, и ценится именно за величину. Большими размерами художник подчёркивает возраст сома и сопряженную с ним мощь и мудрость. Примечательно, что в 1963 году художник уже обращался к этому образу («Рыба», 1963, стекло, масло, Galerie Hell, Мюнхен).

Работы последнего периода творчества И.Генералича не приобрели такой известности, как произведения 1960-х годов, хотя художник продолжал участвовать в выставках, в том числе и за рубежом¹⁷⁵. На наш взгляд, это связано с отдалением автора от привычных пейзажей и тем сельской жизни. В них нашли отражение не только авангардные поиски художника, но и личные обстоятельства¹⁷⁶. Картины этого периода оставили свой след в истории хорватского наивного искусства, обогатив его совершенно новыми образами и темами. Если раньше настроение в работе передавалось художником при помощи цвета и игры светотени, то теперь к ним добавился и общий нарратив – произведения практически безлюдны, природа безжизненна, а новые герои не имеют ничего общего с жизнелюбивыми крестьянами и их ежедневными заботами. Портреты И.Генералича этого времени полны одиночества,

¹⁷⁴ В русских представлениях Водяной ездит верхом на соме, и даже может появиться в образе сома (целиком или получеловеком с головой сома). В болгарских поверьях уж с семьёй головой предстает в образе Змеиного царя. Подробнее: Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. – М. : Индрик, 1997. – С.293, 750.

¹⁷⁵ В 1977 году состоялась персональная экспозиция художника в Нью-Йорке (Rizzoli Gallery (Галерея Риззоли), за ней последовала выставка в именной галерее художника в Милане (1980) и Мюнхене (1987, Hell&Hell Gallery). И.Генералич принял участие в групповых экспозициях «Хлебинский круг, 50 лет наивного искусства» (1981, Галерея примитивного искусства) и «Авангардные тенденции в хорватском современном искусстве 1914–1941» (Галерея современного искусства, 1982), проходивших в Загребе.

¹⁷⁶ В 1977 году умерла жена художника, Анка. Через два года после смерти Анки, Генералич женился повторно. Вторая жена была младше художника на тридцать лет, это брак, хоть и был счастливым, стал причиной семейной ссоры с сыном, посчитавшим такое поведение отца – предательством памяти матери. Они не общались двенадцать лет, и только за несколько месяцев до смерти Ивана Генералича смогли наладить отношения.

отчуждения; цветовая палитра намеренно затемнена и часто монохромна, словно все затянуто дымкой. Атмосфера, характерная для работ последних лет жизни художника, рождает смешанные чувства тоски, бессилия и безразличия, словно все, радовавшее его в жизни бесследно исчезло, унеся с собой частичку души, отвечавшую за неутомимый оптимизм предыдущих лет.

И хотя, на первый взгляд, кажется, что поздние работы крайне далеки от традиционных изображений *хлебинцев*, они в равной степени влияли на течение, как и радостные пейзажи 1950-х годов. Так, к примеру, смерть матери и последовавшая за ней ссора с отцом сподвигла И.Генералича написание цикла «Тёмная фаза» – уникальных работ, удивительных в своём гротескном уродстве, совершенно новаторских. Без поздних работ И.Генералича не могли появиться исполненные драматизма картины Н.Швегович-Будай, известной именно благодаря своим хтоническим образам. Отголоски мрачных работ мастера 1970–1990-х годов способствовали обновлению течения – молодые художники, восхищаясь новым подходом И.Генералича, добавляли отдельные детали в свои пасторали, сообщая им новый смысл. Вновь И.Генералич выступает ориентиром, как и прежде ему стараются подражать, уже не вслепую и повсеместно, а выборочно.

Подводя итоги, стоит отметить, что творчество И.Генералича, отразившее гармоничное сосуществование крестьян и природы, краеугольным камнем легло в основание Хлебинской школы. Этот симбиоз – окружающей действительности как «материала» для картин и довольно конкретных образцов для копирования – лег в основу подражательной традиции *хлебинцев*. Повторим, что работы И.Генералича повторялись не только его последователями и учениками, но и самим мастером. В каждой новой картине И. Генералич, опираясь на выработанную манеру письма, излюбленную гамму цветов, уравновешенную композицию, определенные крестьянские типажи, привычный антураж, создает что-то необычное, что привлекает в мир Подравины, тянет утопать в ее пейзажах. Своего рода «культ личности» И.Генералича силен и по сей день, авторитет

художника незыблем, как скала, это константа хорватского наивного искусства, его фундамент.

Различные этапы творчества Ивана Генералича свидетельствуют о его постоянном внутреннем развитии и самосовершенствовании. Вопреки расхожему мнению наивный художник также способен к творческому росту, как и профессиональный. Ранние работы И.Генералича воспринимались как манифест крестьянского искусства, еще по-детски неумелого, но уже социально ориентированного. Заложив фундамент Хлебинской школы, базу для ее дальнейшего развития, И.Генералич не замер в этом ограниченном круге тем, но смог шагнуть за его пределы.

Наиболее продуктивным стал второй этап творчества художника. Его отделение от «Земли» и некоторое отстранение от социальной тематики, способствовали улучшению качества произведений. Появляются каноничные образы, ставшие практически догмами для *хлебинцев*: буйство растительности, яркая палитра, грубовато прописанные фигуры крестьян, красота родного края – от тянувшихся до горизонта полей и лесов до могучей и быстрой реки Дравы. Ежедневный крестьянский быт показан не тягостно непосильным, но приятным, дающим покой и умиротворение. Эту удивительную особенность работ И.Генералича – чувство радости жизни в согласии с природой – старались перенять все *хлебинцы*. Парижские выставки способствовали международному признанию таланта мастера и его последователей, хорватская наивная живопись вышла на новый уровень развития.

Заключительный этап, с его мрачными и хтоническими образами, на первый взгляд кажется «упражнением» художника в искусстве постмодернизма. Эти угрюмые работы 1980-х годов воплощают тему долгого прощания – сначала с женой, потом с сыном, и, наконец, с жизнью. Одиночество и тоска, его неизменные спутники, рвутся наружу из этих работ, им тесно в рамках, словно автор хочет заполнить горечью не пространство картины, а весь мир. Поздние работы И.Генералича по-своему повлияли на молодых художников, вдохнули новую жизнь в устоявшиеся живописные схемы.

Творчество И.Генералича, безусловно, самое яркое и знаменательное событие в хорватском наивном искусстве, без него было бы невозможно представить развитие направления. Оригинальность, живость образов, прекрасное чувство цвета, способность найти великое в малом, высокое в обыденном – стали образцом для целого поколения его последователей. Лучшие картины художника воспевают патриархально-идеалистический утраченный рай. Это звучание древних преданий и природная гармония так ценны в нашу эпоху, когда люди практически утратили способность наслаждаться окружающей красотой – запахом полевых цветов, тишиной зимнего леса, пением птиц, шумом быстрой реки.

Глава III. Творчество наивных художников Хорватии 1940-х—2010-х годов

Хорватское крестьянское искусство, в начале своего пути, было прочно связано с политическими и социальными взглядами культурной элиты 1920-х—1930-х годов. Работы И.Генералича и Ф.Мраза воспринимались как новое национальное искусство, но отрицать в их картинах колоссальное влияние *земельцев* и К.Хегедушича было бы абсурдно. В основе сюжетов работ *хлебинцев* лежал острый социальный конфликт: тема несправедливости активно использовалась *земельцами* не только как понятная и доступная крестьянам, но и как часть марксистской идеологии группы. Задачей «Земли» было не возвращение независимых талантов, а отображение внеклассового единства народа средствами национального и самобытного искусства. Пейзажи родного края и сцены крестьянской жизни, так крепко связанные в нашем сознании с жанровым разнообразием Хлебинской школы станут популярны у крестьянских художников лишь в 1940-х годах, когда «Земля» уже прекратит существование, и из творчества *хлебинцев* пропадет наносная социальная риторика.

Как мы уже писали, этот переход хорошо просматривается на примере творчества И.Генералича. Сначала перемены отразились в палитре — оттенки мягче, тоновые переходы плавнее, свет стал теплее; затем изменилась и технология — от холста и фанеры к подстекольной живописи; наконец, трансформировались сюжеты и жанры — на первый план вышли пейзажи родного края, труд и быт крестьян¹⁷⁷. Творчество И.Генералича доказывает, что наивный художник способен совершенствовать свое мастерство, оттачивать навыки, создавать новые образы и новых героев: коралловые деревья, которые впервые появляются в конце 1940-х¹⁷⁸, не могли возникнуть ранее, слишком велико было влияние социально-политических мотивов.

¹⁷⁷ Работа, положившая начало этой трансформации — «Коровы в лесу» (1938, стекло, масло, ХМНИ).

¹⁷⁸ «Март» (1937, стекло, темпера, местонахождение неизвестно).

Большое значение для формирования Хлебинской школы имела организация Галереи крестьянского искусства (ГКИ) в Загребе. Впервые об идее организации перманентной экспозиции крестьянского искусства заговорили в 1955 году, после Третьего Биеннале в Сан-Паулу¹⁷⁹. Открытие ГКИ¹⁸⁰ состоялось в том же году, первого ноября, в Доме Крестьянского Содружества. С 1960 года консультантом, а впоследствии и куратором ГКИ стал Дмитрий «Мича» Башичевич¹⁸¹. Именно Д.Башичевич, начав собирать работы еще в 1950-х годах, заложил основу коллекции современного Хорватского Музея наивного искусства. Благодаря ему Галерея стала своего рода художественным центром, где все желающие могли обмениваться опытом. Д.Башичевич близко сотрудничал с художниками, помогал советами, поощрял и внушал им уверенность в себе.

Открытие Галереи и предшествующее ему участие И.Генералича в парижской выставке 1953 года сделало хорватское крестьянское искусство популярным не только в мире, но и внутри страны, и речь шла не только об узком круге интеллигенции левых взглядов. К 1954 году в Коровнице прошла девятая выставка самоучек¹⁸², а в 1956 году Галерея крестьянского искусства была переименована в Галерею примитивного искусства на волне интереса к наиву и примитивизму в мире. В этом же году в Галерее впервые прошла выставка Э.Фейша, наивного художника, никак не связанного с крестьянским искусством. Урбанистические мотивы привлекли внимание публики. Эта экспозиция послужила толчком к открытию новых талантливых мастеров, таких как М.Скуръени, Ю.Буктеница, С.Столник и И.Рабузин. В 1956 году выставка «Примитивных художников Югославии» прошла в Галерее Искусств в

¹⁷⁹ К.Хегедушич писал: «Когда в июне, двадцать пять лет назад, я начал давать уроки талантливой деревенской молодежи и назвал это Хлебинской школой живописи, я не мог и представить, что двадцатипятилетнюю годовщину школы я буду праздновать на выставке в Бразилии» (Цит. по: Hegedušić K. Povodnom izložbe seljaka-slikara u Braziliji / Hlebinska škola / K. Hegedušić // Vjesnik. Zagreb. 21.02.1955. S. 5).

¹⁸⁰ Галерею открывал Ф.Гажи (1900–1964), политик, президент «Крестьянского единства», образованного после объединения с ХКП.

¹⁸¹ Д.Башичевич один из немногих хорватских искусствоведов, опубликовавших статью о наивных художниках на русском языке (Башичевич М. Искусство примитивистов / М. Башичевич // Югославия / Отв. Ред. О. Бихали-Мерин. – Белград: Публицистичко издавачки завод «Югославия». – № 14. – С. 129–137.)

¹⁸² Официальное название «Выставка крестьянских художников».

Дубровнике, где наивное искусство впервые было представлено как самобытное, современное течение – «примитивизм»¹⁸³. Вслед за Парижем и Сан-Паулу последовали и другие зарубежные экспозиции¹⁸⁴. Из них стоит упомянуть совместную выставку И.Веченая с М.Ковачичем, И.Лацковичем и И.Рабузиным в Риме в 1970 году (Палаццо Браски)¹⁸⁵ и крупную выставку «Одиннадцать наивных художников из Югославии» в Токио в 1986 году (Исторический музей Сетагаи (Setagaya Local History Museum), где были представлены работы наиболее известных художников (И.Генералич, М.Ковачич, И.Рабузин и др.). Наибольшее значение для хорватского наивного искусства в XXI веке стала зарубежная выставка коллекции музея в Санкт-Петербурге (Флорида, США) — «Фантастический мир хорватского наивного искусства».

В 1950-х годах Хлебинская школа приросла новыми адептами, которые происходили из ближайших деревень. Это повлекло за собой определенные терминологические сдвиги, и на замену привычной «Хлебинской школе» пришло новое название – «Подравский круг»¹⁸⁶. Югославские искусствоведы (В.Црнкович, Г.Гамулин, Й.Деполо, В.Малекович и др.) подразделяют хорватских наивных художников на три поколения. Согласно этой типологии, основателями и ядром школы выступают художники, родившиеся в конце XIX — начале XX века, – И.Генералич, Ф.Мраз и М.Вириус. Наибольшее количество индивидуальных интерпретаций открытых *хлебинцами* тем предложили

¹⁸³ Через год выставка (с приставкой «наивные», вместо «примитивных») прошла в Галерее примитивного искусства, и представляла собой собрание работ двадцати пяти художников, восемнадцать из которых были из Хорватии.

¹⁸⁴ В Великобритании («Современная живопись Югославии», 1957, Ковентри, Манчестер, Лестер) и Бельгии («Экспо 58», 1958 и «Иван Генералич / Крсто Хегедушич», 1959, Дворец Изобразительных искусств, Брюссель; «Наивные художники от Анри Руссо и до наших дней», Казино, Кнок-ле-Зут; «Искусство и Работа», 1958, Выставочный зал, Шарлеруа). В 1962 году состоялась выставка в Эдинбурге («Югославский современный примитивисты», Национальная галерея). В том же году, в декабре прошли гастроли «Наивного искусства Югославии» сначала в Ленинграде, и в начале 1963 года в Москве (ГМИ им. Пушкина). Далее выставка была перемещена в Будапешт и Вену (Академия изобразительных искусств (Akademie der bildenden Künste)). Вступление к каталогам, как и к экспозиции в Шотландии, было подготовлено О.Бихали-Мерином. Галерея «Mona Lisa» в Париже проводила регулярные выставки хорватских художников – М.Скуръени (1962), И.Рабузина (1963) и других. В 1963 году в Нью-Йорке Отто Каллиром (1894–1978) была организована выставка «Панорама югославского примитивного искусства» (St. Etienne Gallery, Галерея Св. Этьена). Важным событием этого периода стало «Первое триеннале инситного искусства», организованное Словацкой Национальной галерей в 1966 году в Братиславе.

¹⁸⁵ Художникам была устроена аудиенция у Папы Павла VI.

¹⁸⁶ Подробнее: Crnković V. The Croatian Museum of Naïve Art. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2000. P. 45.

художники второго поколения¹⁸⁷, годы рождения которых пришлись на середину 1920-х–1940-х годов: И.Веченай, М.Ковачич, Ф.Филиппович, И.Лацкович, Й.Генералич, М.Мехкек и Д.Гажи. Третье поколение¹⁸⁸ (рожденные в 1950-е–1960-е годы) – С.Иванец, Ф.Вуйчеч, Б.Ловак, Й.Генералич, Н.Швегович-Будай, Д.Лончарич и другие – самое многочисленное и насчитывает около ста пятидесяти представителей. Согласно коллективному мнению хорватских искусствоведов эволюция Хлебинской школы в настоящий момент окончена и современные художники, работающие в рамках течения, практически никак не классифицируются (или просто добавляются в группу «третьего поколения», независимо от года рождения). Таким образом, хронологический принцип не позволяет описать стилевое разнообразие современного хорватского наивного искусства, ядром которого остается Хлебинская школа. Поэтому, на наш взгляд, более уместен подход к ней как к художественной группе, имеющей свой центр – творчество И.Генералича, и периферию – его учеников и их последователей.

Представители Хлебинской школы работали преимущественно в технике росписи по стеклу, состоящей в нанесении краски на обратную сторону стекла. Картина пишется послойно – от мелких деталей к фону. И.Генералич в своих работах выстраивал три плана (герои, пейзаж, фон), и большинство учеников и последователей придерживалось этой формулы. Подобная черта характерна для крестьянской росписи, в которой пространство разделено рядами фриз, да и трехплановость работ не является какой-то новой концепцией и в целом связана с архаичными представлениями о мироустройстве (земля-человек-небо). Углубление картины путем увеличения количества планов требовало большого мастерства, и потому не пользовалось большой популярностью, но художники,

¹⁸⁷ С их появлением связана выставка 1962 года – «Наивное искусство Югославии» (Галерея примитивного искусства), участие в которой, наравне с Ф.Мразом и И.Генераличем, приняли независимые художники (И.Рабузин, М.Скурени, Э.Фейш), а также Д.Гажи, М.Мехкек, М.Ковачич, И.Веченай.

¹⁸⁸ С конца 1950-х до середины 1960-х годов набирает силу третье поколение (С.Веченай, Д.Лончарич, Б.Ловак, М.Генералич, Н.Швегович-Будай, Ф.Вуйчеч, С.Иванец, Й.Генералич, И.Лацкович). Начинающие художники группировались не только вокруг И.Генералича в Хлебине, но и примыкали к М.Ковачичу в Горной Шуме и И.Веченаю в Голе.

использующие этот прием (С.Иванец, Д.Тетец, М.Ковачич и другие) создают уникальные произведения, которые сложно подделать.

Впервые технологию живописи на стекле К.Хегедушич продемонстрировал И.Генераличу и Ф.Мразу в 1930-х годах. Это был плавный переход от рисунков, акварелей и масляных работ на фанере и холсте. Техника подстекольной живописи требует не только терпения (каждый слой сохнет минимум несколько дней-недель), но и абстрактного мышления. Художники, зачастую, рисуют эскиз карандашом на бумаге, подкладывают его под стекло и повторяют в масле, но при рисовании необходимо удерживать законченный образ в голове, чтобы правильно расставить акценты – добавить элементы в конце будет просто невозможно.

Мир хорватского наива яркий и красочный. Такой выбор палитры не в последнюю очередь обусловлен технологией. Г.С.Островский в статье о родственной хорватским картинам украинской подстекольной живописи¹⁸⁹, так объясняет выбор цветовой гаммы: «Главной заботой мастера оставалась декоративность, яркость и звучность красок, ибо в противном случае «товар» расценивался как недоброкачественный. Сила и интенсивность цвета, свечение золота хорошо соотносится с полутемными интерьерами крестьянских хат (в современной комнате иконы на стекле кажутся нередко нестерпимо яркими). В то время, поскольку иконы висели на стене, расчета на просвет не было: красочный слой непрозрачен, и это в корне отличает их от витража»¹⁹⁰. Знать наверняка, что хорватские наивные художники руководствовались конкретно этим правилом, нельзя, но, гипотетически, такое объяснение видится вполне жизнеспособным – все же быт крестьян в Украине не сильно отличался от единовременного быта их братьев в Хорватии.

Как уже говорилось выше, к работам И.Генералича трудно применимо понятие «стиль», более уместно говорить о комплексе типичных изобразительных приемов, индивидуальном подчерке мастера. На наш взгляд, эту характеристику

¹⁸⁹ Подробнее об украинской живописи на стекле: Рожанковский В.Ф. Стекло и художник. – М. : Наука, 1971. – 174 с.

¹⁹⁰ Островский Г.С. Искусство примитивов. – Тель-Авив: Antresol, 2005. – С. 98.

можно применить в отношении Хлебинской школы в целом, т. к. в работах крестьянских художников присутствуют многократно повторяющиеся элементы, соответствующие *трем уровням типичного*, согласно классификации российского исследователя наивного искусства В.А.Помещикова¹⁹¹. На большинстве работ крестьянские художники воспроизводят окружающую их действительность. Легче всего «окружающее» получалось передать в пейзаже и жанровых композициях – именно они составляют «сюжетную основу» творчества *хлебинцев*, образы ежедневного труда и редкого отдыха крестьян контекстуально дополнены атрибутами деревенской жизни и видами родного края. Народный тип мышления крестьян отражен в этой визуальной интерпретации, по сути, одной и той же темы – иконографическая модель однообразна, и даже у такого многопланового художника, как И.Генералич, присутствует монотонность как в повествовательном плане, так и в декоративном. Н.В.Злыднева пишет, что набору выразительных приемов «примитивного» живописца свойственна высокая стабильность, опирающаяся на постоянство пластической концепции, которая живет в сознании «наивного» мастера¹⁹². С этим связана и рефренность произведений хорватских самоучек – от героев до жанров. Например, образ крестьянина: фигура селянина зачастую изображена однотипно у всех представителей Хлебинской школы – объемность фигуры достигается при помощи цвета, черты лица (исключение – портрет) прописаны скорее схематично. Эта манера изображения – своеобразная округлость – на наш взгляд неслучайна. Такой образ представляется цельным – как шарообразность Санчо-Панса¹⁹³ – он замкнут, неделим, онтологичен, можно сказать завершен.

¹⁹¹ Согласно типологии В.А. Помещикова, в иконографии наивных художников существует три уровня типичности: 1) сцены и фрагменты; 2) устойчивые композиционные и сюжетные схемы; 3) условные формулы и архетипы (44. Помещиков, В. А. Роль архетипов в наивном искусстве / В. А. Помещиков // Примитив в изобразительном искусстве: мат. науч. конф. (1995) / Отв. ред. А. В. Лебедев / Гос. Третьяковская галерея. – М., 1997. – С. 159).

¹⁹² Злыднева Н.В. Судьбы народного искусства в XX в. и балканская художественная традиция / Н.В. Злыднева // Вопросы социальной, политической и культурной истории Юго-Восточной Европы. Балканские исследования. – Вып. 9. – М.: Наука, 1984. – С. 360.

¹⁹³ Подробнее о телесности: Чеснов Я.В. Телесность человека: философско-антропологическое понимание. – М.: ИФ РАН, 2007. – С. 4.

Пасторальные сцены и жанровые композиции пользовались большим успехом еще и с коммерческой точки зрения – их было проще продать. Портрет же, куда более интимное произведение, зачастую личное, оттого так ценны редкие лица крестьян на картинах хорватских наивных художников. В данном жанре работали немногие *хлебницы* (М.Мехкек, М.Ковачич, Д.Гажи), так как для этого не только требовался определенный уровень мастерства – найти покупателя на такую работу представлялось сложной задачей. В отличие от американских примитивистов, в творчестве которых портрет встречается чаще пейзажей¹⁹⁴, хорватские крестьяне практически не обращались к этому жанру. Можно предположить, что, хотя наивное искусство в США, как и в Хорватии имело прямым назначением украшение дома, оно, тем не менее, ставило себе и другую задачу – оставить память о тех, кто в этом доме жил. Крестьянское искусство таких целей не преследовало – на память фотографировались, а картины выполняли сугубо интерьерные функции.

Согласимся с Е.М.Матусовской, что в творчестве наивных художников сложно выделить конкретные жанры, они словно смешаны друг с другом: «Пейзаж – это, как правило «портрет» местности. Но поскольку народные художники избегали безлюдных видов и старались населить пейзаж бесчисленными маленькими фигурками, они тем самым приближали его и к бытовому жанру. А бытовые сцены представлялись на фоне пейзажей. Так что каждый раз надо решить, что же это такое: группа людей на фоне пейзажа, или пейзаж, населенный людьми»¹⁹⁵. В произведениях хорватских крестьян хорошо прослеживается эта особенность – нерасчлененность жанров. Художник может в картине в равной степени уделить внимание как герою, так и предметам его окружающим, сделав их равно значимыми, создавая в одной работе одновременно и портрет и натюрморт.

¹⁹⁴ Подробнее: Шестаков В.П. Наивное искусство и Американский примитив / В.П.Шестаков // История американского искусства: в поисках национальной идентичности / В.П. Шестаков. – М. : РИП Холдинг, 2013. – С. 56–72.

¹⁹⁵ Матусовская Е.М. Американские «примитивы» XVII–XIX веков // Американская реалистическая живопись / Е.М.Матусовская. – М. : Искусство, 1986. – С. 18.

В работах *хлебницев* присутствуют и другие атрибуты «наивности» – высокий горизонт, ритмичность, геометризм композиции, линейность и симметрия. Для наивного художника действительность неотделима от искусства – творчество либо является ее отражением, либо побегом из нее. Хорватские крестьяне воспроизводят реальность в несколько ироничной манере, добавляя ярких красок, фольклорные или сказочные элементы. «Идеальный мир», создание которого так свойственно наивным мастерам, для хорватских крестьян уже существует вокруг них – это и родное село, и хозяйство, любовь женщины, запах ароматного хлеба и чарка вина. Родной край преобразуется в картинах крестьянских художников через любовь. Эта ключевая особенность, визуализация концепции «рая на Земле», отражает художественное виденье хорватского крестьянина.

Живописные традиции Хлебинской школы были заложены И.Генераличем и К.Хегедушичем, и практически не видоизменялись. Так, портрет и натюрморт объединяет неизменный пейзажный фон, акцентировка на деталях и гипертрофированное увеличение отдельных элементов (рук героя или предметов на столе). Наиболее характерными для хорватского наивного искусства остаются пейзаж и жанровые композиции. Обилие растительных элементов, типичные «коралловые» деревья, природа родного края, округлые фигуры крестьян, неизменные петухи и коровы – все эти элементы, и описанные выше отдельные художественные особенности (такие как многолюдность, линейность, гомогенность жанров, манера изображения персонажей и сюжетное разнообразие), на наш взгляд, составляют прочный фундамент Хлебинской школы, ее канон.

Поскольку основой художественной традиции Хлебинской школы остается подражание, то уникальность творчества последователей проявлялась в переосмыслении и индивидуальной трактовке образной системы И.Генералича. Согласно выдвинутой нами ранее идее о художественной группе, художники-последователи так называемого «второго поколения», на наш взгляд, представляют собой *плеяду учеников*. Стоит заметить, что И.Генералич выступал

для них скорее в роли общего идейного вдохновителя, чем учителя рисования. Индивидуализм *учеников* проявлялся в сюжетном и жанровом разнообразии, хотя, конечно, предметный репертуар И.Генералича угадывался повсеместно. Опыт *учеников*, в свою очередь, вдохновил мастеров, работавших в 1970-е–1980-е годы – многочисленное сообщество художников, разросшееся благодаря коммерческому интересу иностранных покупателей.

Для большинства наивных мастеров «специфика их творческого метода сугубо индивидуальна и в большей степени выражена собственными навыками и умениями»¹⁹⁶, но в творчестве *хлебинцев* существует ряд нюансов. К.Хегедушич, к примеру, давал уроки не только И.Генераличу и Ф.Мразу но и нескольким другим художникам. Во время этих семинаров он не только позволял начинающим мастерам заниматься у себя в студии, но и объяснял элементарные навыки построения перспективы, расширял кругозор своих подопечных, демонстрируя репродукции картин старых мастеров. Этот аспект чрезвычайно важен, ведь образность работ *хлебинцев*, не в последнюю очередь сложилась под влиянием иллюстраций из антологий истории искусств. Но несмотря на неоспоримый авторитет К.Хегедушича, главной фигурой в направлении был и остается И.Генералич – он та самая ось, вокруг которой развивалась не только Хлебинская школа, но и все наивное искусство Югославии.

Творчество самоучек довольно сложно поддается обобщению. Однако, тот факт, что отобранные нами авторы работали в рамках одного течения – Хлебинской школы, – сильно упрощает задачу. Мы постараемся кратко осветить основные аспекты творчества художников Подравского круга, объединив их в творческие пары, по типологии произведений. Мастеров объединяет не только каноничная система образов, но и, зачастую, почти идентичная биография – бедная семья, несколько классов начальной школы, работа на ферме – жизненные вехи любого крестьянина-самоучки сходны между собой.

¹⁹⁶ Авдеева, В.В. Наивное искусство Германии 1950-х–1990-х годов: дис. ... канд. искусств. наук: 17.00.04 / Авдеева Вера Владимировна. – Екб., 2007. – С. 91.

Наследие учеников мы рассмотрим в первой части главы, так как на наш взгляд, их творчество во многом схоже, не только очевидной близостью к хлебинским традициям, но и благодаря заметному влиянию современного искусства. Во второй части главы мы анализируем творческий путь мастеров, не работавших в рамках школы, индивидуалистов, продемонстрировавших отличный от совокупного облика Хлебинской школы художественный опыт.

Как мы уже упоминали, Хлебинская школа развивалась постепенно, постоянно прирастая новыми последователями. И на наш взгляд, в первую очередь, необходимо дать представление о начальном этапе формирования течения на примере творческого пути таких мастеров как Ф.Мраз и М.Вириус, ставших первыми крестьянскими художниками, наравне с И.Генераличем.

3.1. Подравский круг

3.1.1. У истоков: Ф.Мраз и М.Вириус

Несмотря на то, что имя Франьо Мраза (1910–1981) неизменно присутствует во всех антологиях хорватского наивного искусства, на данный момент до сих пор не существует отдельных монографий, посвященных его творчеству¹⁹⁷. До знакомства с К.Хегедушичем, Ф.Мраз, в основном, копировал по памяти журнальные фотографии и открытки, которые, не будучи в состоянии приобрести, подолгу разглядывал на почте. К.Хегедушич помог Ф.Мразу раскрыть свой потенциал, и на рисунках художника появились буколические пейзажи хорватской глубинки и образы землепашцев, сенокосцев, жнецов и пастухов.

¹⁹⁷ Информацию о художнике можно найти в заметках югославской прессы (например, Maleković V. In memoriam – Franjo Mraz / V. Maleković // Vjesnik – Zagreb. – 30.10.1981) и вступительных статьях к каталогам выставок художника (например, Vašičević M. Primitive Artist of Yugoslavia.exh.cat. – Dubrovnik, 1956). Впервые Ф.Мраз принял участие в совместной экспозиции в 1955 году, в Биеннале в Сан-Паулу, затем следуют выставки в Дубровнике («Примитивные художники Югославии», 1956) и Эдинбурге («Современные Югославские примитивисты», 1962). Ф.Мраз также принял участие в выездных выставках Галереи примитивного искусства на территории Европы и СССР в период 1962–1964-х годов. Последней крупной выставкой в карьере художника стала экспозиция в Гранд Паласе в Париже в 1971 году («Югославия. Наивные художники и скульпторы»).

Знакомство с *земельцами*, их идеями, а затем и кураторство одного из участников группы, профессионального живописца, Петара Франьича (1904–1987), помогло Ф.Мразу принять участие в совместной с «Землей» и И.Генераличем выставке в 1931 году в Загребе. Как пишет М.Шполяр¹⁹⁸, в последующие шесть лет П.Франьич частично курировал Ф.Мраза, помогая начинающему мастеру не только осваивать азы живописи, но и формировать определённую социальную повестку в своих картинах. Результатом этого творческого периода стала совместная с И.Генераличем выставка Ф.Мраза в загребском Салоне Ульрих, в 1936 году.

В середине 1930-х годов Ф.Мраз начинает писать на стекле: его первые работы малоформатны, лишены четких линий, все углы сглажены, фон монохромен, отсутствует перспектива. После разрыва с К.Хегедушичем¹⁹⁹, Ф.Мраз самостоятельно продолжил развивать социальную тематику в своем творчестве. В ранний период героями его картин становятся крестьяне и рабочие – их фигуры написаны небрежно, главное не детали, а сюжет. Работа «Пахота» (1936, стекло, темпера, Галерея современного искусства, Загреб) типичный пример этого времени: фигуры людей и волов прописаны по-детски схематично, бурые волны вспаханной земли пестрят многообразием оттенков (от светлой охры до каштанового), на заднем плане заливные нивы и небольшая деревенька, с белыми мазанками; цветет вишня, и рядом, едва колышимые ветром, шелестят пышные кроны зелено-голубых деревьев. Главные героини – три дородные крестьянки, занятые работой; они не измучены тяжким физическим трудом, а словно рады ему, с улыбкой на лице они пашут землю, и в их размеренных движениях чувствуется динамика.

¹⁹⁸ Špoljar M. Između umjetnosti i ideologije [Between Art and Ideology] / M. Špoljar // Kolo. 2010. – № 3–4. [Электронный ресурс] <http://www.matica.hr/kolo/316/izmeu-umjetnosti-i-ideologije-20749/> (дата обращения 27.11.2017).

¹⁹⁹ На IV выставку *земельцев* в 1932 году работы Ф.Мраза не попали, так как К.Хегедушич считал, что картины Ф.Мраза низкокачественны, и не могут быть представлены на выставке. Ф.Мраз был более независимым художником, чем И.Генералич (по крайней мере, на тот момент), и К.Хегедушичу было сложнее с ним работать, так что разрыв был вполне предсказуем.

В 1942 году²⁰⁰ открытый приверженец идей социализма Ф.Мраз примкнул к партизанскому отряду и к концу войны вошел в Антифашистскую политическую организацию Югославии. В послевоенные годы Ф.Мраз, резко меняет стилистику своих произведений, теперь в них чувствуется влияние реализма. Поворот к реалистическому искусству мастер объяснял его описательностью, «действительностью» – необходимыми, как ему казалось, свойствами соцреализма²⁰¹. Такой отход от устоявшихся к этому времени стилистических канонов Хлебинской школы был довольно нетипичен для крестьянского живописца. Художник вновь обращается к темам несправедливости, разрухи и нищеты, меняются лишь персонажи: крестьяне и рабочие уступают место страждущим, несущим на себе печать войны – ветераны, беженцы, сироты и раненые, вписанные в руины разрушенных городов. Рисую фигуры, художник жирно обводит контур и будто заливает объект цветом, отчего все персонажи очерчены, подчеркнуто отделены друг от друга. Этот период творчества Ф.Мраза ценен, в первую очередь, своей документальностью, картины этого времени больше походи на хроники и исторические документы, чем на произведения искусства – художнику, как живому свидетелю, очень точно удалось передать драматизм эпохи.

Последующее десятилетие Ф.Мраз работал над созданием нового стиля, спаивающего воедино наивное искусство с соцреализмом, пока в середине 1950-х годов окончательно не вернулся к крестьянскому примитиву. В попытке дистанцироваться от профессионального искусства, Ф.Мраз уничтожил дюжины своих работ. Вновь сосредоточившись на жизни деревни, он написал много пасторальных картин, с любовью изображая природу родного края. К примеру, работа «На пастбище» (илл. 1.52). В центре сюжета – ссора двух влюбленных.

²⁰⁰ Во время Второй мировой войны Ф.Мраз попал в плен, но смог бежать во время транспортировки в концентрационный лагерь.

²⁰¹ После войны художник работал в Загребе в Департаменте образования и культуры. Не исключено, что Ф.Мраз, как член правительства, работал над программой идеологизации искусства. На это косвенно указывает его срочный переезд в Белград, последовавший сразу после волны демократизации 1950-х годов в Хорватии (справедливо отметить, что этот переезд мог быть также связан с невозможностью приятия художником идеи освобождения искусства от прагматизма).

Главные герои – мужчина и женщина – прописаны крупно, монументально. На заднем плане художник изобразил пару пожилых крестьян и стадо коров: равнодушные животные мирно пасутся среди роши, а старая крестьянка снисходительно улыбается, склонив голову набок. Эта работа словно отражение пословицы «милые бранятся – только тешатся» – несмотря на наигранный драматизм, зрителю сразу становится понятно, что эта ссора не что иное, как причуда, часть романтической игры и до счастливого примирения остался лишь миг.

В работах 1950-х годов преобладают более темные цвета: появляются багряные закаты и грозовые тучи, которые художник разбавляет яркими пятнами – то желтыми снопами пшеницы, то ослепительно-белыми сугробами. Герои неизменны, все те же занятые ежедневными заботами крестьяне прописаны крупно, с намеренно увеличенными руками и ногами – символами физического труда. В 1950-х–1960-х годах к Ф.Мразу временно пришел творческий успех, и в этот период были написаны некоторые интересные произведения, например, такие как картина «Бригада» (илл. 1.53) – безликие фигуры людей занятых работой, их движение ощутимо, словно художник «сфотографировал» этот момент.

Ф.Мраз считал свое раннее творчество репетицией перед настоящим искусством, но на наш взгляд, его лучшие работы были написаны именно в 1930-х годах, в этих произведениях художник мастерски отразил тему деревни, с её бедностью, упадком, постепенным обветшанием и одновременно с её радующими глаз пасторальными пейзажами, спокойствием и размеренностью крестьянской жизни. Подобный социальный подтекст пронизывает весь творческий путь художника. Согласимся с М.Шполяром, что наследие Ф.Мраза, его непосредственный вклад в течение – это в первую очередь акварели «земельного» периода и несколько антологических, ярких по колориту работ 1930-х годов²⁰².

²⁰² Špoljar M. Između umjetnosti i ideologije [Between Art and Ideology] / M. Špoljar // Kolo. 2010. – № 3–4. [Электронный ресурс] <http://www.matica.hr/kolo/316/izmeu-umjetnosti-i-ideologije-20749/> (дата обращения 27.11.2017).

В.Црнкович высказывает резкое мнение, что творческие способности Ф.Мраза, его талант в целом можно подвергнуть сомнению²⁰³. На наш взгляд, картины, созданные художником после 1940-х годов, действительно уже не представляют того художественного интереса, как работы раннего периода. Увлечение соцреализмом и намеренный уход от крестьянской живописи, вытеснили художника за пределы как профессионального, так и наивного искусства. Оказавшись на стыке двух разнородных явлений, картины Ф.Мраза потеряли свою уникальность и слились с общим потоком китчевых работ художников «средней руки». Желание Ф.Мраза вернуться к утраченной самобытности, не увенчалось успехом по той же причине: ностальгируя по деревне, Ф.Мраз будто пытался найти утраченные с наивным искусством связи и точки соприкосновения, в этом чувствуется какое-то подражание «наивному художнику», словно Ф.Мраз делал вид, что никогда им и не был. Парадокс этой ситуации заключается в том, что истинный наивный художник не способен в полной мере соблюдать общепринятые принципы и приемы профессионального искусства, хотя в работе он ими якобы и руководствуется²⁰⁴. И хотя Ф.Мраз долгое время убеждал себя в обратном, но профессиональным художником он так и не стал, и работы его последних лет похожи на «подражание подражанию». Эта внутренняя дисгармония и невозможность трезво оценивать свои способности привели к забвению – работы Ф.Мраза представляют собой примеры раннего творчества *хлебинцев*, своего рода анахронизмы. Они по-своему схожи с «детским периодом» И.Генералича, та же небрежность и дилетантизм, но, в отличие от И.Генералича, выросшего в крупного художника, Ф.Мраз так и остался в этом раннем периоде. Несмотря на эти недостатки, не упомянуть Ф.Мраза в нашем исследовании мы не могли – художник стоял у истоков Хлебинской школы в равной степени, как и И.Генералич. Да, его работы уступали в качестве многим другим мастерам, но его пример – самоучки, вырвавшегося из рутины сельской жизни, ставшего одним из

²⁰³ Crnković V. The Croatian Museum of Naïve Art – Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2000. – P. 24.

²⁰⁴ Подробнее: Thévoz M. Art brut. – Paris: Booking International, 1995. – P. 93.

основоположников такого удивительного явления как хорватское наивное искусство – вдохновил других крестьян.

Ф.Мраз так не обрел той популярности и успеха, к которому отчаянно стремился, но тот факт, что И.Генералич был не единственным самоучкой из обычной хорватской глубинки, сразу задало определенный вектор развития всему направлению. Один талантливый художник, вне зависимости от его происхождения, может быть независим и совершенно не тяготеть к образованию художественных групп. Но присутствие второго участника в этом поле показало, что талант может быть у каждого и он не связан с окружением, образованием и другими социальными факторами. Это исключительно внутренняя сила, и каждый может творить. Первым «сторонним» художником, никак не связанным с *земельцами*, вдохновлённым примером Ф.Мраза и И.Генералича стал Мирко Вириус (1889–1943).

Творческий путь мастера²⁰⁵ начался во время Первой мировой войны – будучи в плену, работая на металлургическом заводе в Днепропетровске, он начал создавать свои первые рисунки – сценки из жизни рабочих (не сохранились). По окончании войны, в 1918 году М.Вириус вернулся в Югославию, где продолжил вести свое хозяйство, временно отложив занятия рисованием. В 1936 году писатель крестьянского происхождения, политический активист и друг художника Михаил Мишкина представил М.Вириуса юным Ф.Мразу и И.Генераличу. Эта встреча стала знаковой, сорокасемилетний М.Вириус вновь начал писать, и уже через год создавал работы маслом и акварелью.

В отличие от *хлебинцев*, работавших в технике подстекольной живописи, М.Вириус предпочитал холст. Й.Деполо писал, что первые картины художника «нарисованы "неуклюже" и "жёстко", но с самого начала нельзя усомниться в их яркой экспрессии, ясной тематической определенности и типичных для

²⁰⁵ Творчеству М.Вириуса посвящены две монографии Д.Башичевича (Загреб, 1959) и М.Шполяра (Копривница, 1989), очерки в прессе (например, Bašičević M Virius/ M. Bašičević // Čovjek I postor. – 15.11.1954. – №1; Baldani J. Slikarstvo Mirko Viriusa – temelj našeam Gažirane naïve / J. Baldani // Podravski zbornik. - Koprivnica, 1981) и каталоги выставок (например, Mraz F. Dragom drugu I suradniku / F. Mraz //Mirko Virius. exh.cat. – Zagreb, 1950. – S. 2–3; Depolo J. Mirko Virius. exh.cat. – Zagreb, 1979).

художника скупых методах художественного выражения»²⁰⁶. В творчестве М.Вириуса также нашлось место социальной тематике – рисунки «Схватка за межу» (илл. 1.54) и «Нищий в деревне» (1936, бумага, тушь, ХМНИ) отображают бедность и социальное неравенство хорватской провинции. Трудно сказать являлась ли такая антибуржуазная риторика влиянием идей «Земли», или мнение художника совпадало с витавшими в обществе идеями социализма.

М.Вириус одинаково плодотворно работал в живописи и графике: его рисунки – не вспомогательный материал для картин, это отдельные работы, выполненные тушью или карандашом. Сюжеты черно-белых набросков перекликались с живописными – судьбы крестьянства в современной художнику действительности. Графические работы М.Вириуса преисполнены сострадания к обездоленным: в работе «Возвращение с побелки»²⁰⁷ (1936, бумага, чернила, местонахождение неизвестно), главный герой тащит на себе тележку с тюками, количество заплат на его одежде указывает на нищету, даже ботинки, которые он везет на телеге, чтобы лишний раз не ступать, тоже залатаны в нескольких местах.

М.Вириус активно работал всего несколько лет, и 1938 год стал кульминацией его творчества: были созданы такие произведения как «Жатва» (обе - 1938, холст, масло, ХМНИ), «Жених и невеста» (илл. 1.55), «Нищий» (1938, холст, масло, ХМНИ). Остановимся подробнее на последней. Главный герой – пожилой мужчина, нехотя позирующий художнику; руки его скрещены на груди – знак отчуждения и дистанцированности. Иссиня-черный фон оттеняет лицо крестьянина с его крупными чертами, глубокими морщинами и пронзительно голубыми глазами. Нищета и «мужланство» персонажа нивелируются этим ясным взглядом, словно художник хотел показать, что, несмотря на все перипетии, внутри этого мужчины не погасла искра надежды. Этот же контраст прослеживается в картине «Пахота» (1938, холст, масло, ХМНИ). Пожилая

²⁰⁶ Depolo J. Mirko Virius. Giotto of Podravina / J. Depolo // Depolo J. Studies and essays, reviews and notes, polemics 1954–1985. – Zagreb, 2001. – S. 156.

²⁰⁷ Имеется в виду побелка дома известью.

крестьянка, прорисованная в каноничной для *хлебницев* манере, погоняет могучих волов; в картине ярко ощущается динамика, будто в следующую секунду зритель услышит скрип старого деревянного плуга. Осенний пейзаж выполнен в коричневых тонах, от светло песочных до землистых; небо бледно-голубых оттенков придает легкую морозную свежесть, ощущение первого дыхания зимы. Жизнелюбие крестьян противопоставляется общему грустному настроению, переданному художником при помощи увядания природы. Характерная для творчества М.Вириуса особенность – баланс динамики и покоя в картине – продиктована монотонностью сельской жизни, где ежедневные шумные крестьянские заботы сменяются мирным отдыхом и тишиной.

В 1939 году в работах М.Вириуса прослеживается мотив тревоги и одиночества, темы, далекие от лиризма крестьянского наивного искусства. Наиболее яркая работа этого периода – «Поденщик» (илл. 1.56). Землистый цвет лица, потерянный взгляд и почти физически ощущаемая усталость персонажа – драматизм грусти и внутренней пустоты; на заднем плане чернеет чаща, как отражение тоски героя.

Не менее мрачная работа – «Возвращение во время дождя» (илл. 1.57). Трое персонажей идут домой с поля; нет типичной для Ф.Мраза радости физическому труду, это гимн одиночества – как будто каждый из них отделен от другого стеной, несмотря на единство бремени. Утомленные они бредут по дороге, и направление движения выбрано неслучайно: один из семантических образов «дороги» – сравнение с жизнью человека²⁰⁸, и движение героев вниз – своеобразный «путь к закату». Глубокая усталость от лишений и тягот протянулась через все картины художника. Созданный М.Вириусом образ одиночества впоследствии вдохновил И.Генералича на создание его знаменитого «Автопортрета» (1975).

После 1939 года М.Вириус прекращает писать. Возможной причиной такого резкого ухода от творчества стало его участие в Народном освободительном

²⁰⁸ Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти тт. / Под общей ред. Н. И. Толстого. Т. 2. – М. : Международные отношения, 1999. – С. 124–129.

движении. В 1943 году М.Вириус погиб в нацистском концентрационном лагере в Земуне, точная дата смерти и место захоронения остались неизвестными. Первая персональная выставка художника состоялась посмертно, в 1950 году в Павильоне искусств²⁰⁹ в Загребе.

Работы в поле и ярмарки, свадьбы и похороны, разногласия между крестьянами – своими произведениями М.Вириус подтверждает тезис *земельцев* о единстве искусства и повседневной жизни. Картины художника отличались от характерных для Хлебинской школы работ, и К.Хегедушич неоднократно подчеркивал, что М.Вириус развивался «полностью самостоятельно и отдельно от *хлебинской* теории и практики»²¹⁰. Таким образом, получается, что М.Вириус не был *земельцем*, однако же все указывает на то, что он разделял идеи группы²¹¹. В то же время художник не до конца примкнул и к *хлебинцам* – М.Вириус работал в основном на холсте, а его картины были лишены той жизнерадостной экспрессии, свойственной произведениям И.Генералича. В своих работах художник не романтизирует окружающую его действительность: «Вириусовские крестьянские образы по-джоттовски монументальны и статичны в своей торжественной "неподвижности", а в портретах он раскрыл «новую психологическую реальность»²¹². Этот удивительный мир хорватского села, с его бедностью и тяготами, встречается, пожалуй, еще только в ранних работах И.Генералича, но даже там есть место радости и гармоничному единению человека с природой, в то время как в картинах М.Вириуса отражен драматизм, смирение людей перед ударами судьбы и глубокое человеческое одиночество.

²⁰⁹ Картины художника также экспонировались в Сан-Паулу (Биеннале, 1955), Париже («Творчество наивных», Национальный Музей современного искусства (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris), 1964), Токио («Наивные художники», Национальный Музей современного искусства (東京国立近代美術館), 1977) и Санкт-Петербурге («Удивительный мир хорватского наива», Музей изящных искусств (Museum of Fine Arts), Флорида, 2000).

²¹⁰ Цит. по : Depolo J. Mirko Virius. exh. cat. Zagreb: Mirko Virius Gallery, 1979.

²¹¹ Например, выставлялся совместно с участниками движения: на первой персональной выставке И.Генералича и Ф.Мраза (1936, Салон Ульрих, Загреб), М.Вириус принимал участие в качестве приглашенного гостя (его имя, правда, не было включено в каталог этой выставки, так как решение об участии принималось в последний момент

²¹² Depolo J. Mirko Virius. Giotto of Podravina / J. Depolo // Depolo J. Studies and essays, reviews and notes, polemics 1954–1985. – Zagreb, 2001. – S. 156.

Стиль М.Вириуса, близкий Хлебинской школе, все же особенный: «Тяжелая и достаточно угрюмая тематика его творчества, порой неприятная, без "модных" тенденций и поэтического шарма, никогда не привлекала учеников и не имела наследников. Но, несмотря на отталкивающий аскетизм и холодность, его наследие не потеряло своего художественного значения»²¹³. В этом кроется вся драматичность и трагизм искусства М.Вириуса – будучи у истоков Хлебинской школы художник выбрал свой собственный путь, в стороне от пасторальных ярморочных картинок. И хотя активный творческий период М.Вириуса длился всего несколько лет, художник оставил после себя десятки работ, занявших особое место в истории хорватского наивного искусства. Творчество М.Вириуса узнаваемо благодаря художественной манере исполнения: художник писал широко, густыми мазками, с затемнением палитры – краски не искрятся, как в работах М.Ковачича или Д.Тетеца. Сюжеты М.Вириуса драматичны, «произведения художника наполнены силой страдания, правдивостью, порой переходящей в мрачный гротеск»²¹⁴. В реализме М.Вириуса, к которому так безуспешно стремился Ф.Мраз, отразились болезненные для крестьянства темы – бедности, лишений и тяжелого труда.

Работы М.Вириуса и Ф.Мраза действительно напоминают своеобразные хроники, будто изображенные с разных позиций – этот симбиоз жизнелюбия и отчаянья, наглядно иллюстрирующий мысли и чувства крестьян 1930–1940-х годов, привнес в историю хорватского наивного искусства тот самый социальный подтекст, который так искали *земельцы*. Работы Ф.Мраза и М.Вириуса отличаются особенным лиризмом, преисполненные бесконечной любви к своей малой родине, художники, тем не менее, в первую очередь, старались запечатлеть именно ее терзания. Поэтому, наверное, так немного пейзажных работ в противовес жанровым композициям – натурализм, свойственный работам И.Генералича, будто отходит на второй план у М.Вириуса и Ф.Мраза. И в этом

²¹³ Depolo J. Mirko Virius. Giotto of Podravina / J. Depolo // Depolo J. Studies and essays, reviews and notes, polemics 1954–1985. – Zagreb, 2001. – S. 157.

²¹⁴ Богемская К.Г. Искусство вне норм. – М. : БуксМАрт, 2017. – С. 276.

кроется уникальная особенность их творчества – в отличие от большинства *хлебницев*, сосредоточенных на скрупулёзном отображении окружающей природы, стоящие у истоков течения М.Вириус и Ф.Мраз посвятили свое искусство людям, их заботам и радостям. Такая исключительная концентрация на Человеке и, что наиболее примечательно, на его драматичной судьбе в целом не очень свойственна представителям крестьянского искусства, оттого, на наш взгляд, так ценны работы М.Вириуса и Ф.Мраза, исполненные подлинного трагизма и пронизанные человеколюбием.

3.1.2. Период расцвета Хлебинской школы

И. Веченая и М. Ковачич

Расцвет хорватского наивного искусства наступает в середине 1950-х и длится до конца 1970-х годов. Представляющие наибольший художественный интерес интерпретации каноничных образов и сюжетов, характерных для Хлебинской школы, были предложены художниками именно в этот период.

Любовь к творчеству Иван Веченая (1920–2013) проявил еще ребенком, но писать крупноформатные работы красками начал только в 1953 году, познакомившись с К.Хегедушичем и И.Генераличем. Через год состоялась его первая групповая экспозиция в Копривнице (Музей г. Копривницы, 1955), совместная с другими *хлебницами*, ставшая первой в череде множества других выставок по всему миру²¹⁵.

И.Веченая, как и многие другие *хлебницы*, тяготел к описательности и повествовательности: картина обязательно должна нести в себе историю или фрагмент воспоминания. В работах художника прослеживаются не только свойственные сельской жизни заботы, но и сопутствующая крестьянству

²¹⁵ Наиболее важными из них были международные выставки в Лондоне (Галерея Меркури (Mercury Gallery), «Хлебинская школа», 1965), Мюнхене (Haus der Kunst, Die Kunst der Naiven, 1974), Токио (Музей искусств г. Сетегай, «Одиннадцать художников из Югославии», 1994) и Санкт-Петербурге, Флорида («Фантастический мир хорватского наивного искусства», 2000). Творчеству И. Веченая посвящены две крупные монографии Г.Гамулина (Загреб, 1975 и 1985) и Т.Мароевича в соавторстве с А.Шкунца (Загреб, 1994).

обрядность (народные гуляния, свадьбы, религиозные праздники, похороны и т.д.). В середине 1960-х годов И.Веченай увлекся этнографией и сбором фольклора²¹⁶, в его родном доме в Голе хранятся тысячи объектов личной коллекции, посвященной быту и истории родного края²¹⁷. В 1996 году Американский биографический институт номинировал И.Веченай на премию «Человека года» и вручил художнику золотую медаль за вклад в развитие человечества в области живописи.

В своих жанровых композициях И.Веченай раскрывает гармонию отношений между человеком и природой: крестьяне, с суровыми лицами, узловатыми пальцами, обгоревшей на солнце кожей заняты такими привычными делами как уборка урожая, выгул скота, покос. К натуралистичности деталей примешивается фантазия автора, будь то окрашенные в разноцветную листву деревья в середине зимы, фиолетовый оттенок шерсти коровы, или волосы героев, подобные ветвям деревьев. Нарратив в картинах всегда неразрывно связан с цветом фона – к примеру, в пасторальных пейзажах небо искрится яркой голубизной, земля изумрудными лугами, а в библейском цикле палитра сгущается, вызывая у зрителя трепет. Примечательно, что в своих работах И.Веченай изображает небо как архаичный символ древности, созерцая который человек преисполнялся ужаса и восторга, трепета и страха – в произведениях художника сохранилось это благоговение перед божественной природой окружающего.

²¹⁶ И.Веченай: «С ранней юности, одновременно с рисованием я пробовал писать. После перерыва из-за войны, совмещая работу в сельском хозяйстве и рисование, я начал собирать и записывать старые слова, пословицы и загадки. На сегодняшний день я опубликовал семь книг: три художественных романа («Тайны замка Пепеларе», «Крик дикой девушки», «Большая птица»), краеведческую работу «Моя родина», а также сборник песен и два словаря («Старинные пословицы и загадки», «Словарь старых слов из села Гола», в котором сохранено от забвения более чем 12.000 старых слов). Сейчас, в возрасте девяноста лет, я заканчиваю свои мемуары» (Цит. по: Интервью с художником. [Электронный ресурс] <http://temkin-naive.blogspot.ru/2013/01/blog-post.html> (дата обращения: 21.08.2018). С 1999 года И.Веченай являлся членом Союза писателей Хорватии. Его дом в Голе был отреставрирован, а бывшие конюшни отданы под галерею, где находится самое большое собрание работ художника. Его сын Младен Веченай также занимается живописью и увлекается этнографией. Вместе с отцом они сделали небольшой краеведческий музей в хозяйственных пристройках своего поместья.

²¹⁷ Markač Z. U 93. godini života preminuo Ivan Večenaј Tišlarov / Z. Markač // Vecernji List. – 2013. – 13.02. [Электронный ресурс] <https://www.vecernji.hr/kultura/u-93-godini-zivota-preminuo-ivan-vecenaj-tislarov-509576> (дата обращения 04.09.2017).

И.Веченая был глубоко религиозным человеком: выросший в патриархальной бедной семье, все детство он перечитывал единственную книгу – Библию – ставшую для него «кладезем бесконечных историй». Картины И.Веченая, проникнутые чувством справедливости, напоминают иллюстрации к цитате Писания: «Се, гряду скоро, и возмездие Мое со Мною, чтобы воздать каждому по делам его». В 1962 году И.Веченая пишет первые работы библейского цикла, обращаясь к сюжетам Ветхого и Нового Завета. В этих религиозных работах И.Веченая использует характерный для наивного художника прием – перенос сюжета в привычную для себя среду. И хотя персонажи могут быть изображены в набедренных повязках, или вовсе обнаженными, подобно античным героям, у зрителя не остается сомнений, что все происходящее неразрывно связано с *хлебинской* живописной традицией. Однако, стоит заметить, что подобный прием встречается и в более ранних памятниках югославского изобразительного искусства. Так в портале кафедрального собора города Трогира²¹⁸ среди библейских сцен особое внимание привлекают рельефы с изображением эпизодов ежедневных крестьянских занятий, и даже некоторые библейские сюжеты трактованы как жанровые сцены из жизни села²¹⁹. К этому же примеру обращался И.Мештрович в ряде произведений на религиозные сюжеты²²⁰.

И.Веченая очень убедителен в своих трактовках Писания. По словам американского историка искусства М.Дж.Якоба, художник «строго следует Библии, не подвергая её экстраполяции»²²¹ (имеется в виду нарратив, а не изобразительная традиция). Несмотря на общий *хлебинский* антураж, библейские сцены и сюжеты не подвергаются вольной трактовке, наоборот, они выдержаны строго в соответствии с написанным. Хороший пример – работа «Всадники

²¹⁸ Выполнен из камня мастером Радованом в 1240 году.

²¹⁹ Подробнее: Тупицын И.К. Иван Мештрович. – М. : Искусство, 1967. – С.7–8.

²²⁰ Например, рельефы «Оплакивание» и «Христос и Мария Магдалина» в часовне при доме скульптора в Сплите.

²²¹ Jacob M. J. Naive and Outsider Painting from Germany: An Introduction / M.J. Jakob // Naive and Outsider Painting from Germany and Paintings by Gabriele Munter. – Chicago: Museum of Contemporary Art, 1983. – P. 75.

Апокалипсиса» (илл. 1.58)²²². Четыре вооруженных наездника, уродливые скелетообразные создания, посылают на Землю вихри ледяного дождя, сеющие разрушение и смерть. В левом нижнем углу художник схематично изобразил бегущих людей. Фон представляет собой грозное небо, затянутое темно-синими тучами. В правом нижнем углу И.Вечная расположил ястреба: птица является предвестником грядущего, аллегорией перерождения. Художник предостерегает, что Апокалипсис неизбежен, но праведникам нет нужды его страшиться, ведь каждому «воздастся за дела ваши».

В работах И.Вечная чувствуется некоторое влияние сюрреализма. Стремясь подчеркнуть страдания и физические муки героев, художник порой нарушает анатомическое строение тел – непропорционально удлиненные, они одновременно напоминают героев Сальвадора Дали²²³ и насекомых (богомолы). Пример подобного изображения можно найти в картине «Голгофа» (илл. 1.59). Драматизм и безысходность нашли отражение в мрачном фоне бесплодной пустыни. В центре картины, прибитый к Стволу оголенного дерева Иисус – его терновый венец уже обгагрився, но стражник наносит копьем последний удар, и из грудной клетки Христа брызжет струя крови. Двое разбойников – в неестественных позах, розовато-серые – привязаны к черным стволам деревьев. Такая традиция изображения использовалась еще в раннехристианской живописи – рисуя преступников повешенными, иконописцы сознательно подчеркивали особенности изображения рук Спасителя²²⁴, его отличность. В картине также изображен типичный для И.Вечная герой – петух, выступающий в роли проводника между мирами живых и мертвых; он застыл с поднятыми вверх крыльями у ног Христа, словно еще один скорбящий. Темнота палитры, на наш

²²² В 1987 году, в Лондоне была издана «Библия искусства двадцатого века», в которую наравне с картинами классиков живописи, вошла эта работа И.Вечная (Usherwood N. Bible in 20th Century Art. – London. 1987. – 112 р.).

²²³ Например, работы «Искушение святого Антония» (1946, холст, масло, Бельгийский Королевский музей изящных искусств, Брюссель) «Слоны» (1948, холст, масло, ч/с, США), «Женщина с головой из роз» (1935, дерево, масло, Музей изобразительного искусства, Цюрих).

²²⁴ Подробнее об иконографии Распятия Кутовский В. С. О некоторых особенностях иконографии Распятия // Интернет-журнал Сретенского Монастыря. [Электронный ресурс] <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/070625152855.htm> (дата доступа 23.08.2019).

взгляд неслучайна, в традициях изображения сцены Распятия подобный фон применялся еще в VI веке. Евангелисты пишут о тьме во время казни Христа, и такая деталь не осталась незамеченной для живописцев – в отличие от также упоминавшегося землетрясения, для изображения она проще²²⁵. Наклон головы распятого²²⁶, присутствие третьих лиц в картине, многочисленные отсылки к Евангелию наводят на мысль, что И.Веченый брал пример с существующих произведений искусства, однако не вполне следовал канонам. Христос И.Веченый в терновом венке, но распят не при помощи трех гвоздей (то есть не совсем по правилам изобразительной традиции католицизма), при этом руки Спасителя прибиты к кресту не ладонями, гвозди расположены между локтевой и лучевой костями предплечья, рядом с запястьем – таким образом получается, что сама сцена смоделирована более реалистично²²⁷, чем ее устоявшееся еще в средневековом христианстве изображение²²⁸.

В патристике²²⁹ существует термин *кенозис*, означающий «опустошение», полное отречение от собственной воли в пользу абсолютного послушания Богу, и догматическое богословие считает верхней точкой *кенозиса* именно Голгофу. В картине И.Веченый отражен этот момент принятия Иисусом своей судьбы, смирение перед божьей волей. Вся работа наполнена христианской символикой, каждый персонаж, элемент, герой несет в себе сакральный смысл. Картина писалась автором как живописное изображение страданий Христа, яркий образ великого самопожертвования, сопряженного с болью и чудом. В картине нет

²²⁵ Там же.

²²⁶ Примечательно, что голова Спасителя наклонена вправо, что более характерно для православной традиции изображения, чем католической.

²²⁷ Выполняя различные эксперименты, французский врач Пьер Барбе (1884–1961) ввел ряд теорий о Распятии, и одна из них, подкреплённая множеством опытов в анатомическом театре, доказала, что при распятии руки прибивались к кресту именно таким способом, а не ладонями, как принято изображать в христианской живописной традиции.

²²⁸ Кутовский В.С.: «Человечество вбивало кованые гвозди в те самые руки, которые кормили и поили голодных, исцеляли безнадежных, подавали людям благодать и «держали» само мироздание. Пробитые руки Христа служат одновременным указанием на неизмеримую высоту смирения и на безумную дерзость и неблагодарность гордыни человеческой» (Кутовский В. С. О некоторых особенностях иконографии Распятия // Интернет-журнал Сретенского Монастыря. [Электронный ресурс] <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/070625152855.htm> (дата доступа 23.08.2019).

²²⁹ Совокупность учений Отцов Церкви, отражавших их философские и теологические воззрения. Подробнее: НФЭ [Электронный ресурс] <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH6e472c9260a3b328ebfc6e> (дата доступа 28.08.2019).

типичной для иконографической традиции света и ореола божественности. Работа выглядит натуралистично и интересна она именно этим смешением классических приемов изображения каноничной для религиозной живописи сцены и вольной фантазии мастера.

В бесконечной череде *хлебинских* сцен уборки урожая и праздничных застолий так ценен индивидуализм, который проявляет наивный художник, формируя свой уникальный стиль. На наш взгляд, вклад И.Веченая в развитие Хлебинской школы заключается именно в симбиозе религиозной живописи с художественными особенностями Хлебинской школы. Работы библейского цикла наполнены фантазмагорией и мифологизмом, словно старинные легенды, они отражают видение мастера, его личное отношение к притчам Ветхого и Нового Завета. Скромное количество библейских мотивов в хорватском наивном искусстве объясняется сугубо личным переживанием веры, которым крестьяне не привыкли делиться публично. Даже те работы, которые затрагивают религиозные сюжеты, все же относятся к искусству светскому и не предназначены для почитания. В картинах *хлебинцев* герои Библии становятся персонажами скорее сказаний, чем священного для любого христианина текста. К такой трактовке библейских сюжетов тяготел не только И.Веченая, но и другой известный крестьянский художник – Мийо Ковачич (р.1935).

Работы М.Ковачича пронизаны лиричностью и образностью, глубокой связью с фольклорными традициями, а яркая метафоричность и метафизичность присущи всем произведениям художника. Достичь известности М.Ковачичу помогла дружба и поддержка Г.Гамулина²³⁰. Творчеству художника посвящено несколько монографий²³¹, из них хотелось бы выделить совместную работу Й.

²³⁰ Помимо участия в совместных выставках хорватских наивных художников в Эдинбурге (1962, Национальный музей Шотландии (National Gallery of Scotland), Риме (1970, Палаццо Браски (Palazzo Braschi), Ватикане (1973, Музей Ватикана (Musei Vaticani), Париже (1976, Гранд Палас (Grand Palais), Токио (Музей Искусств Сетагайи, 1086) и Санкт-Петербурге, Флорида (Музей изобразительных искусств, 2003), М.Ковачич не раз выставлялся персонально. Наиболее заметными экспозициями в его карьере считаются выставки в Загребе (Галерея примитивного искусства, 1961, 1969, 1975, 1982), Цюрихе (1964, 1965, Художественная галерея (Kunsthau), Мюнхене (1974, Дом Искусств (Haus der Kunst) и в 1986 в Gallery Hell&Hell) и Эйзенштадте (1999, Национальный музей Бургенланда (Landesmuseum Burgenland).

²³¹ G.Gamulin (1979), V.Maleković (1989).

Деполо и венского коллекционера, оперного певца и бизнесмена П.Инфилда, долгие годы поддерживавшего М.Ковачича. Монография П.Инфилда и Й.Деполо (1991) является крайне ценным материалом, так как она дополнена развернутым интервью художника и его собственными комментариями к картинам.

Религиозная живопись М.Ковачича несколько отличается от драматичных и порой пугающих своим натурализмом трактовок И.Веченая. Художник «переводит» библейские символы, проводя параллели пути Христа с ежедневными тяготами деревенских жителей, их тяжким бременем труда. Художник считает, что человек уязвим для соблазнов, но «Христос возрождается в каждом из нас. И у каждого есть свой Иоанн Креститель, который готов пожертвовать собой ради вас. К сожалению, тяжело найти своего Симона Киренинина, который поможет нести крест. На моих картинах его нет»²³². К примеру, работа – «Каждый человек несет свой крест» (илл. 1.61). Картина перенасыщена символами: персонаж со свечой в руке – проводник души главного героя, его поводырь; черепаха²³³ – не только символ мудрости, в южнославянском фольклоре она воспринимается еще и как покровитель родного дома²³⁴. На своем пути к раю, человеку придется миновать ад, который обозначают саламандры, духи, дикие чудища и череп – символ смерти. Но страдания не вечны, пасторальный пейзаж на заднем плане выступает аллегорией надежды. Этот изможденный герой, с тяжелой ношей, несет свое бремя за всех таких же, как он сам – усталых, бедных, но стойких крестьян.

Работа «Содом и Гоморра» (илл. 1.63) напоминает, что хотя человек и одержим древними страстями, в этом и состоит круговорот жизни, включающий в себя не только благие поступки, но и грехи. В картине взгляд зрителя постоянно натывается на обнаженные тела – ими персонажи торгуют, как товаром, обменивая на галлон вина, безделушки и украшения. На заднем фоне группа

²³² Цит. по: Depolo J., Infeld S. Mijo Kovačić. The Dream and Reality of Podravina. Wien: Thomastik-Infeld, 1991. P. 18.

²³³ Черепаха – один из талисманов художника: «Внутри, под панцирем, эти создания крайне нежны. Это их сходство с человеческим характером всегда привлекало меня» (Там же, С. 107).

²³⁴ Подробнее: Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. – М. : Индрик, 1997. – С.17.

людей, создает новую секту, – не обращая внимания на катастрофу, они молятся новым богам, совершая таинства. Но, в отличие от библейского сюжета, герои картины не будут обращены в пепел – их кара будет результатом ненависти, ярости, скупости и эгоизма, так как по мнению М.Ковачича, нравственное падение заключено, в первую очередь, в монструозной человеческой сущности.

Новый образ Спасителя предстает в картине «Крест Господень» (1983/84, стекло, масло, Галерея М.Ковачича, Загреб), художник комментирует произведение так: «Я написал чернокожего Христа. Другого, потому что он был отличным от всех остальных. И как следствие – он распят необычно, на березе»²³⁵. Дерево, видимо, тоже выбрано неслучайно, для общего контраста (в картине акценты расставлены при помощи цвета – черное солнце, охваченный пламенем дом). Три жуткие птицы на кресте символизируют Троицу. От канонического изображения Распятия остались образы некоторых библейских персонажей – одухотворенное лицо Девы Марии, плачущий апостол, римский стражник, Иуда с серебряниками. Внизу картины лев и святой, согласно идее художника – олицетворения зла и добра – борются за плащ Христа; толпа пьяниц с явным наслаждением громит все вокруг и пирует в ближайшей таверне. В правом нижнем углу картины изображена группа бесов, торжествующих на этом празднике беззакония и несправедливости. Хотя общее настроение картины проникнуто отчаянием, в золотом сечении, как и в работе «Каждый несет свой крест», позади вакханалии, озаренный мягким светом изображен холмистый пейзаж олицетворяющий спасение.

Как и И.Веченая, М.Ковачич переосмысляет классические христианские сюжеты путем перенесения их в привычную для себя среду, таким образом констатируя цикличность человеческой жизни, ее неизменность с течением веков. В религиозной живописи М.Ковачича присутствуют свойственные наивному мастеру художественные элементы – библейские герои окружены пейзажами родного края, и даже одежда персонажей не соответствует времени – рабы,

²³⁵ Там же, С. 242.

мешковатые брюки и соломенные шляпы больше подходят современникам художника, чем иудеям двухтысячелетней давности²³⁶. Это желание приблизить к себе библейских героев, сделать их своими «соседями» демонстрирует рефлексию такого глубоко понятия как вера, и, вместе с тем, отражает сложность выхода художника за рамки привычного и понятного окружающего мира. То есть визуализировать диалог о религии М.Ковачичу необходимо, но, в отличие от И.Веченая, он делает это без соответствующей эпичности и драматизма, более интимно и камерно.

Другой популярный сюжет художника – *«посиделки на виноградниках»*. Групповые композиции изображают деревенских жителей, собравшихся вместе после трудового дня; на столе еда – хлеб, ветчина, лук, сыр, фрукты – и обязательно большой кувшин с вином. «Работа на виноградниках – это и тяжелый труд, и большая радость. Я нарисовал бесчисленное множество сцен с посиделками за вином, но это тема не пресыщается. Всё преисполнено умиротворения – ежегодные работы окончены, время для пения и разговоров»²³⁷. Не обремененные усложненным нарративом, «посиделки» могут создать ложное впечатление праздности крестьянской жизни. Но такой сюжетный мотив на самом деле является отражением идеи рая на земле, где крестьяне наслаждаются жизнью. Как и другой наивный художник Нико Пиросманашвили, М.Ковачич обращается к застольным беседам и спорам, танцам и песням, простым крестьянским радостям, раскрывая собственное позитивное мировосприятие. Персонажи обоих авторов эмоциональны и харизматичны, каждый герой прописан с любовью и уникален.

В середине 1960-х годов М.Ковачич немного отходит от свойственного ему реализма и обращается к фантазийным образам и теме сказки. Работы увеличиваются в размере, появляется монументальность. Яркая, практически

²³⁶ М.Ковачич: «Все персонажи моих картин не отделимы от Подравины – у них лица крестьян, они одеты в простые сельские платья. Христос жил две тысячи лет назад и люди верят в него сейчас ровно также, как когда он ходил по земле, и ему нет никакой необходимости носить хитон, чтобы быть Спасителем. В своем сердце каждый несет свою собственную Библию» (Цит. по: Depolo J., Infeld S. Mijo Kovačić. The Dream and Reality of Podravina. Wien: Thomastik-Infeld, 1991. P. 108).

²³⁷ Там же, С. 78.

«ядовитая» палитра этого периода построена на контрасте цветовых пятен. М.Ковачич считает, что цвет является «одним из прекрасных подарков природы»²³⁸, позволяющий мастеру путем живописи отразить бесконечный диалог с самим собой, происходящий в душе каждого художника. Персонажи картин М.Ковачича – крестьяне и мифические герои народных легенд, малопривлекательны и схожи в своем гротескном исполнении. Гендерное различие выражается, по большей части, в костюмах. Фауна многообразна, а животные часто воспринимаются как языческие символы. Для М.Ковачича животные являются «важными персонажами Вселенной: они для крестьянина не только помощники по хозяйству, но и друзья, члены семьи. Без них моя душа и сердце были бы пусты»²³⁹. Этот подход к животным в целом не удивителен – для крестьянина они полноправные участники его каждодневных забот и помощники в хозяйстве.

Вода как аллегория жизни присутствует практически на всех картинах М.Ковачича, а река Драва становится одной из главных тем в творчестве художника. Для любого крестьянина, уроженца севера Хорватии, Драва являлась символом щедрости природы и ее сокрушительной мощи, цикличности жизни и смерти. В данном регионе паводки происходят регулярно, и жители Подравины, смирившись с непостоянством реки, придумали поговорку «река хороший слуга, но ужасный хозяин»²⁴⁰. М.Ковачич считает, что «рыбаки – счастливые люди, находящиеся в своем собственном уголке земного рая»²⁴¹, их единение с природой отражено в картине «Драва – невеста рыбака» (илл. 1.60) – расположившись вокруг ночного костра за свежей ухой, они поглощены своими рассказами: «Эти люди влюблены в воду: они живут рядом с водой, они рождены от нее, она определяет их характер. «Невеста» не реальна в картине, она существует в

²³⁸ Там же, С. 70.

²³⁹ Там же, С. 107.

²⁴⁰ Имеется в виду, что именно благодаря щедрости реки (рыба, пресная вода) крестьяне не голодают, но во время разливов Дравы гибнут посевы. В мифотворчестве крестьян река предстает в качестве божества – с одной стороны заботится о деревенских жителях, с другой стороны их же карает, и, как и любое своенравное божество, Драва алогична, ее «поступки» нельзя предсказать.

²⁴¹ Цит. по: Depolo J., Infeld S. Mijo Kovačić. The Dream and Reality of Podravina. Wien: Thomastik-Infeld, 1991. P. 30.

качестве фантома, порожденного воображением других персонажей о таинственных свиданиях с лесными и речными нимфами»²⁴². Вила – лесная, водная или горная нимфа – часто встречающийся персонаж южнославянских песен, где она не мифологическое существо, а поэтический образ, хотя и участвует в событиях со своими мифологическими качествами²⁴³. Эту удивительную фигуру нимфы мы видим в левой части картины, где два рыбака лезут на дерево в погоне за призрачной любовницей: женское начало раскрыто в этом фрейдистском образе русалки, которая одновременно отражает плодородность реки через мистический эротизм и демонстрирует мечтательный нрав рыбаков. В работах художника Драва не является фоном, напротив, она полноправная героиня, непостоянная, капризная, и в то же время желанная.

Комментируя данную картину, нельзя не отметить, что М.Ковачич является одним из немногих художников в хорватском наивном искусстве, изображающим наготу. Табу на жанр ню в целом не существует, но крестьянские мастера крайне редко изображают обнаженную натуру. М.Ковачич считает женщин «самыми прекрасными существами, созданными природой», и стремится запечатлеть их в привычном амплуа – чувственной сексуальности. Обнаженные девушки встречаются и на его пейзажах, разморенные солнцем, они отдыхают в тени стогов сена – одни или в компании возлюбленных. В ранних неолитических мифах урожай воспринимался как сакральное действие, «совокупление земли и неба», и эти архаические представления отразились в работах художника в эротичных сценах на лоне природы.

Отдельно хотелось бы сказать о портретах М.Ковачича. Художник считает, что «раз Господь создал человека по образу и подобию своему, то написание портрета – это один из способов понимания лика Бога»²⁴⁴. Для М.Ковачича глаза – это «открытое окно, сквозь которое можно увидеть личность», наверное,

²⁴² Там же, С. 55.

²⁴³ Подробнее: Кравцов Н.И. Славянский фольклор: Учебное пособие. – 2-е изд., доп. – М. : Издательство Московского института, 2009. – С.317–321; Смирнова Ю. Песни южных славян / Ю.Смирнова // Песни южных славян / Отв. Ред. В.Санович, С.Чулков. – М. : Художественная литература, 1976. – С 8–9.

²⁴⁴ Цит. по: Depolo J., Infeld S. Mijo Kovačić. The Dream and Reality of Podravina. Wien: Thomastik-Infeld, 1991. P. 220.

поэтому художник никогда не писал горожан, считая их портреты ложными, «нечитаемыми масками, скрывающими истинную сущность», в то время как лица крестьян искренни, хотя и не всегда привлекательны. Часто на портрете изображены и руки героя: по словам автора «человек без рук, как человек без головы. Руками он кормит себя, строит мир, любит, пишет, рисует, вспахивает землю, сеет и жнет»²⁴⁵. У М.Ковачича «ладони» — это связь человека с другими поколениями, древний символ защиты (присущий еще языческим культам) и христианский символ благословения²⁴⁶. Кисти рук, изображенные на картинах художника, могут принадлежать только крестьянам – натруженные, с мозолями они отражают физическую силу, мощь духа и добродетель.

Нехарактерное для наивного живописца использование законов перспективы и грамотное распределение в картине теплых и холодных оттенков создают многоплановость в работах художника, заметно выделяя его произведения в общем наследии Хлебинской школы. В начале своей карьеры М.Ковачич не мог быть знаком с работами мастеров Северного Возрождения, но именно к сюжетам и образам художников этого времени он тяготеет: объемные персонажи, гротескные приемы, многолюдные композиции²⁴⁷. М.Ковачич считает, что свою лучшую картину он еще не написал – «человек довольный всем, и у которого все есть, не рисует. Художник изображает то, чего ему больше всего не хватает»²⁴⁸. Интересно, что в данной цитате мастер заочно спорит с И.Генераличем, который сам себя называл человеком довольным, у которого все есть²⁴⁹, но работать при этом не переставал.

Работы художника, с присущей им контаминацией реальности и фантазий, яви и домысла обогатили хорватскую крестьянскую живопись последовательностью повествования, сообщив течению новые векторы развития.

²⁴⁵ Там же, С. 65.

²⁴⁶ Словарь символов. [Электронный ресурс] <http://www.symbolarium.ru> (дата доступа 12.08.2017).

²⁴⁷ Уже будучи известным, во время очередного путешествия М.Ковачич посетил Лувр и Эрмитаж: «Меня впечатлили работы экспрессионистов и старых мастеров. Но я не могу сказать, что мне захотелось работать в том же стиле. Мы говорим на слишком разных языках» (Цит. по: Depolo J., Infeld S. Mijo Kovačić. The Dream and Reality of Podravina. Wien: Thomastik-Infeld, 1991. P. 110).

²⁴⁸ Там же, С. 120.

²⁴⁹ Цитата И.Генералича очень известна, и, крайне маловероятно, что М.Ковачич ее не слышал.

Художественное отображение бытийного и внебытийного, материального и нематериального, закономерного и парадоксального выделяет его работы среди других произведений *хлебницев*. Картины мастера полны фольклорной самоиронии, в них чувствуется здоровая доля юмора, без которой сложно представить деревенских жителей. Этот подход, совмещающий в себе одновременно глубокое уважение к труду и любовь к смеху – отличительная черта М.Ковачича, его основной вклад в Хлебинскую школу. Без картин художника невозможно представить дальнейшее развитие течения, он оказал очень большое влияние на формирование хорватского наивного искусства: его типичные образы прослеживаются в творчестве Д.Гажи, Д.Тетеца и многих других представителей Хлебинской школы. Коллизии сознательного и подсознательного, характерный для крестьянина сплав житейской мудрости и религиозных догматов нашел свое отражение в обширном корпусе произведений художника.

Можно с уверенностью сказать, что никому более из Хлебинской школы, не удалось с такой же ясностью и мастерством, как это блестяще получилось у М.Ковачича и И.Веченая, раскрыть тему веры, взаимоотношений с Богом. Художники являются одними из самых плодovitых авторов Хлебинской школы – их творческое наследие богато многообразием сюжетов, только часть из которых мы осветили в нашем исследовании. Оба мастера демонстрируют высокое мастерство – внимание к деталям, соблюдение анатомических пропорций, проработка светотени, наличие перспективы, акцентирование цветом. Все эти аспекты говорят о большом профессионализме, годами оттачиваемом умении.

Другая пара крупных живописцев – И.Лацкович и Й.Генералич – привнесли в хорватское наивное искусство новые интерпретации уже ставших каноничными образов. В их творчестве прослеживается одновременно связь с традициями Хлебинской школы и уход от классических жанровых композиций.

И.Лацкович и Й.Генералич

Объединить творчество таких разнородных художников в одно повествование – задача, на первый взгляд, трудная. И.Лацкович известен своими пейзажными работами, выполненными в особом стиле, Й.Генералич – главный бунтарь Хлебинской школы, работавший сразу в нескольких жанрах, привнесший элемент эпатажа в хорватское наивное искусство. Однако, малоизвестные поиски И.Лацковича новой визуальной формы выражения, его художественные эксперименты позволяют по-новому взглянуть на наследие художника. Й.Генералич, в свою очередь, как бы это и не было неочевидным, никогда не отдалялся от родного Хлебине, черпая вдохновение в тех самых пейзажах. Этот необычный симбиоз – пасторалей родного края и авангардных влияний – роднит творчество таких разных самобытных художников.

Иван Лацкович (1931–2004) увлекся рисованием еще в детстве, используя в качестве холста стены соседских домов, а в качестве красок – побелку, разбавленную молоком. Талант юного И.Лацковича был отмечен Драгутином Анчичем, учителем рисования местной школы: он познакомил художника с различными направлениями в искусстве, показал технику подстекольной живописи, а также устроил совместную поездку в 1957 году в Галерею примитивного искусства в Загребе. Работы *хлебинцев* произвели на И.Лацковича большое впечатление, посещение музея, встреча с Д.Башичевичем, который высоко оценил старания начинающего художника, сподвигли его на переезд в столицу. В 1962 году журналист Г.Ледич познакомил И.Лацковича с К.Хегедушичем, эта встреча во многом определила дальнейшее развитие карьеры художника – возможность работать в студии К.Хегедушича, а также его связи в мире искусства помогли начинающему мастеру в том же году принять участие в «Первом Квадринале» в Чачке и выставке «Мир наива» в Загребе²⁵⁰. Первая полноценная экспозиция художника состоялась в Югославской Академии наук и искусств в 1964 году совместно с Д.Гажи. В этот период И.Лацкович добавляет к

²⁵⁰ Первая полноценная экспозиция художника состоялась в Югославской Академии наук и искусств в 1964 году совместно с Д.Гажи. В этот период И.Лацкович добавляет к своей фамилии приставку «Croata» – «Хорват», которая закрепилась за художником, как прозвище (первая картина, подписанная Иван Хорват Лацкович – «Женихи» (1964, стекло, масло, местонахождение неизвестно).

своей фамилии приставку «Croata» – «Хорват», которая закрепилась за художником, как прозвище²⁵¹.

Ближе к сорока годам, И.Лацкович оставил постоянную работу (на почте), ради карьеры профессионального художника. Он с успехом выставлялся на родине и за рубежом²⁵². Во время поездки в Рим в 1970 году И.Лацкович познакомился с критиком Ж.Вигорелли, написавшим впоследствии монографию о художнике. Рим произвел на И.Лацковича сильное впечатление, и он неоднократно возвращался в столицу Италии в течение тридцати лет, иногда оставаясь на несколько месяцев.

И.Лацкович также работал как художник-оформитель и сценограф: в начале 1990-х годов он создал серию плакатов для Хорватского Народного театра и для Оперного театра в Граце²⁵³. Работы художника находятся в музеях по всему миру²⁵⁴, а его творчеству посвящены тринадцать монографий²⁵⁵ и несколько документальных фильмов.

Излюбленный жанр И.Лацковича – пейзаж, а голые стволы деревьев, с ветками-капиллярами – легкоузнаваемый образ, повторявшийся рефреном из картины в картину. Зачастую художник дополнял его птицами и гнездами, крайне редко цветами («Деревья умирают стоя», илл. 1.66). Работы, в большинстве случаев, безлюдны – безжизненные миры, населенные исключительно птицами. Время года в картинах определяет и систему образов: так, например, дома характерны исключительно для зимних пейзажей, занесенные снегом они похожи

²⁵¹ Первая картина, подписанная Иван Хорват Лацкович – «Женихи» (1964, стекло, масло, местонахождение неизвестно).

²⁵² Около двухсот персональных экспозиций, главные из которых в Париже (1969, 1972, 1979, Галерея «Mona Lisa»), Лавале (1972, Музей наивного искусства (Musée d'art naïf de Laval), Рабат (1980, Галерея L'Atelier) и Токио (1987, Музей искусств и Художественная галерея Даймару).

²⁵³ Помимо художественной деятельности И.Лацкович занимался и общественной: он стоял у истоков создания Хорватского демократического содружества, дважды избирался членом Парламента (1992–2001), вел активную политическую и культурную жизнь, вплоть до конца жизни.

²⁵⁴ В первую очередь в Загребе (ХМНИ), Сан-Паулу (Музей современного искусства (São Paulo Museum of Modern Art), Токио (Музей Сетагайи), Лавале (Музей наивного искусства) и Ватикане (Апостольская библиотека Ватикана (Bibliotheca Apostolica Vatican)).

²⁵⁵ Две из них за авторством Т.Мароевича (Ivan Lacković Croata. Critezi 1952–1981. Zagreb : Umjetnicki paviljon u Zagreb, 1981. – 88 s.; Ivan Lacković Croata. Magma mater. Zagreb : Grafički zavod hrvatske, 1987. – 228 s.), также стоит отметить работы Б.Елушич (Lacković/ Zagreb, 1977), В.Црнковича (Crnković V. Ivan Lacković. Artistic Experiments. – Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2007. – 47 s.) и совместную работу Б.Бишкупича и Й.Деполо (Ivan Lacković Croata /Drawings, Prints. Zagreb, 1977).

на треугольные сугробы. Цветовая палитра летних пейзажей насыщенная – точки желтых лютиков на поляне, лимонно-голубые облака, в то время как в зимних работах почва бело-серая, а небо приобретает оттенки охры, жженого сахара, кирпича и песка («Длинная зима», илл. 1.67, «Большая осень», илл. 1.68). Иногда художник намеренно использует утрированный цвет – неестественная голубизна букета цветов, кроваво-красное оперенье петуха или апельсиновый оттенок поля созревшей пшеницы. Но в большинстве работ мастер не делает акцентов, и зритель воспринимает пейзаж как единство природы и цивилизации. Как пишет Т.Мароевич, работы И.Лацковича пропитаны ностальгией, он не склонен документировать реальность, его картины скорей похожи на поэтические оттиски воспоминаний²⁵⁶. Это замечание справедливо – картины И.Лацковича не похожи на пестрые жанровые композиции *хлебнцев*, все в них умиротворено, исполнено внутреннего спокойствия и лиризма, а яркие цветовые акценты лишь подчеркивают этот контраст. Натура художника – это натура романтика, трепетно относящегося к природе, нежно её любящего²⁵⁷.

В 1980-х годах И.Лацкович создал обширный цикл «Метаморфозы» – абстрактные чернильные рисунки, раскрашенные акварелью. Эти произведения в какой-то степени визуально напоминают психологические тесты Роршаха. Сгруппировав работы по принципу общности образов, можно разделить их на обширные циклы – насекомые, антропоморфные персонажи и фантастические животные²⁵⁸. Стоит отметить, что образы из этого цикла не столько похожи на предложенные категории, сколько напоминают их нам – эта серия по духу близка экспериментам с беспредметной живописью, и выделить конкретных персонажей сложно. Наиболее многочисленную группу составляет бестиарий – фантастические создания переплетаются, становятся продолжением друг друга,

²⁵⁶ Maroević T. Ivan Lacković Croata. Critezi 1952–1981. – Zagreb : Umjetnicki pavilijon u Zagreb, 1981. – S. 9.

²⁵⁷ И.Лацкович в своем автобиографическом эссе признавался, что его «всегда привлекала красота мимолетности жизни... Часто странствуя один, а художник просто обречен на одиночество, тихонько ступая вдоль русла ручья по старому лесу, не тревожа ни одного цветка или птицы, в лучах заката, я ищу опавший дубовый лист, унесенный потоком воды» (Lacković I. Autobiographical note / I. Lacković // Maroević T. Ivan Lacković Croata. Magma mater. – Zagreb : Grafički zavod hrvatske, 1987. – S. 76).

²⁵⁸ В.Црнковичем была предложена расширенная типология, из пяти групп, что на наш взгляд, излишне (Подробнее: Crnković V. Ivan Lacković. Artistic Experiments. – Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2007).

цветовая палитра голубовато-серая, словно в дымке («Без названия», илл. 1.69). «Насекомые», самые светлые рисунки цикла, напоминают клетки под линзой микроскопа – словно через лупу художник смотрит на этот мир маленьких созданий, их разнообразие (илл. 1.70). Противоположная цветовая гамма в антропоморфных работах - преобладают красны, желтые и оранжевые оттенки, движение мазков усиливает динамику. Располагаясь в центре, персонажи окружены этим «цветовым вихрем», похожим на бесчисленное множество размытых фотографий («Без названия IV», илл. 1.71).

Т.Мароевич выдвинул предположение, что цвета, используемые художником неслучайны: «Каждый прото-элемент соотносится с определенным периодом, «сезоном» в жизни человека: весна и детства маркируются водой, лето и молодость – огнем, осень и зрелость – землей, а зима и старость - воздухом»²⁵⁹. Комбинации, по мнению Т.Мароевича очевидны: огонь-вода (биологическая стадия), земля-воздух (космологическая). Согласно этой теории в рисунках при помощи цветовых акцентов могут быть зашифрованы отдельные послания. Визуально «Метаморфозы» во многом перекликаются с работами П.Алешинского (р.1927). Как и у бельгийского художника, в работах И.Лацковича жизнь, с ее радостью и горем, счастьем и кризисами отражены при помощи цвета и абстрактных зарисовок непонятных созданий, перетекающих друг в друга, становящихся одним целым.

Близкий в своей экспрессии к абстрактной живописи (В.Кандинский, А.Горки) и информализму (группа «CoBrA») этот цикл, в первую очередь, интересен как попытка выхода за рамки *хлебнских* канонов: И.Лацкович пытался найти что-то совершенно новое, вне клишированных образов и поля наивного искусства. Подобный пример гипотетически мог вдохновить других наивных художников, таких как М.Скурени и С.Столник, которые создали стилистически самобытные работы, сообщив направлению хорватского наивного искусства «авангардные» пути развития.

²⁵⁹ Maroević T. Ivan Lacković Croata. Magma mater. – Zagreb : Grafički zavod hrvatske, 1987. – S. 83.

И. Лацкович также известен своими графическими работами, о нем писали как о «лучшем рисовальщике Хлебинской школы»²⁶⁰. Художник писал чернилами на бумаге сразу набело, без возможности исправить рисунок. Сюжетно эти работы зачастую повторяют картины, но в отсутствии цвета выглядит не такими уютными, более отчужденными. В конце 1960-х годов И.Лацкович ушел от повторений масла в карандаше, в его графике появились отдельные растительные элементы (цветы, кусты), но стиль сохранился – тщательная проработка деталей на белом фоне («Одуванчики» (илл. 1.72). Эти небольшие зарисовки, раскрывают талант миниатюриста, делая рисунки И.Лацковича в чем-то схожими с графикой М.Ковачича. Поиски новых решений привели художника к более экспериментальным работам. Рассмотрим рисунок «Гривастые лошади» (илл. 1.73). Композиция напоминает античные полихромные мозаики: нестрогий шахматный порядок чёрных грив и хвостов чередуется с белыми пятнами туловищ, создавая внутри рисунка геометрическое пространство; чёрные точки копыт, как шашки, расставлены на этой «живой доске». Этот прием можно увидеть в другой работе И.Лацковича – «Маскарад», серии иллюстрации, подготовленных художником к переизданию поэмы М.Крлежа «Баллады Петрича Каремпуха» (1936). Куча-мала из ряженных, со знакомой геометрией – белые рубахи чередуются с черными метлами. Герои словно сплетены друг с другом в лихорадочном танце – то же ощущение динамики, что и в «Гривастых Лошадях». И хотя здесь присутствуют знакомые персонажи (животные и маскарадники) эти работы отличны от привычно статичных рисунков Хлебинской школы, в графических произведениях И.Лацковича блестяще передано движение, будто миг, и все завертится, закружит.

На наш взгляд наибольший интерес представляют рисунки конца 1970-х годов. Фантазийные сюжеты глубоко метафоричны, а появившиеся персонажи обретают новое символическое прочтение. Т.Мароевич даже указывает на связь графических работ И.Лацковича с художественной традицией средневековья, в

²⁶⁰ А. Жаковски, Й. Деполо (Цит. по: Maroević T. Ivan Lacković Croata. Critezi 1952–1981. Zagreb : Umjetnicki pavilijon u Zagreb, 1981. S. 171).

частности готикой. Рисунки И.Лацковича – самостоятельные работы, в которых художник «каждый раз заново пересматривает устои окружающего мира, отделяя свет от тьмы, изобретая видимое и пробуждая невидимое»²⁶¹. Хорошей иллюстрацией этой цитаты служит рисунок «Судьба мира» (илл. 1.75): женщина держит перед собой разрезанную пополам простынь, из которой, словно пепел, «сыплются» кусочки пейзажа. Сложно поддающаяся описанию работа, заставляет задуматься насколько мы далеки от природы: «осыпается» Подравина – век глобализации и новых моральных императивов с бесконечным ускорением отдаляет людей от фольклорных традиций и родных корней.

И.Лацкович один из самых талантливых *хлебинцев*-пейзажистов, и, хотя в его работах ощущается влияние И.Генералича, они самобытны – мастер создал свой уникальный и узнаваемый стиль. Одинокое деревня, лишённые листвы, и припорошенные снегом деревеньки существуют как бы вне контекста – тут нет времени, пространство словно замкнуто, от картин веет меланхолией, какой-то светлой печалью. Безлюдный пейзаж повторяется из картины в картину, и в этом кроется отличительная черта И.Лацковича: его работы до абсурда схожи между собой – вплоть до повторов живописи в графике (не эскиз). Порой складывается впечатление, что, создав эти своеобразные, ассоциируемые только с ним образы, художник начал тиражировать свои картины. Возможно поэтому и появились такие интересные работы как цикл «Метаморфозы» или графика 1970-х годов – художник старался переосмыслить не только основные концепции Хлебинской школы, но и свой собственный стиль.

И.Лацкович считал, что если в основе художественного импульса лежит только желание творить, «не имеющее прочной связи с личным опытом, то такое искусство становится замкнутым в самом себе, не способным нести радость жизни... Искусство – это радость, расходящаяся волнами»²⁶². Художественная

²⁶¹ Maroević T. Ivan Lacković Croata. Critezi 1952–1981. – Zagreb : Umjetnicki paviljon u Zagreb, 1981. – S. 8.

²⁶² Задаваясь вопросом «Что есть искусство?» художник пришел к выводу, что правильного ответа не существует, понятие «искусства» субъективно и индивидуально – «Кто скажет мне правду, если не я сам? Поиск искусства – великая тайна... Каждый раз, когда я беру в руки кисть, перед моими глазами встает эпитафия на могиле великого художника: Arte Mea Vivit Natura Et Vivit In Arte [Надпись на мемориале Аннибале Каррачи, Пантеон, Рим, Италия. В оригинале: «Arte Mea Vivit Natura Et Vivit In Arte / Mens Decus Et Nomen Caetera Mortis

«артикуляция» И.Лацковича необычна и тонка, поэтому так интересны его графические работы, посвященные экзистенциальному кризису, и абстрактные акварельные эксперименты – идиосинкратические циклы, ярко выделяющиеся на фоне однотипных пейзажей художника.

Иным выглядит творческий путь Йосипа Генералич (1936–2004). Любимым предметом будущего художника было естествознание: «Мне нравилось слоняться по лесу, разыскивая какие-нибудь загадочные растения... Я часто рассматривал крохотные цветы через лупу. В своем воображении я придавал им необычные формы и колоссальные размеры»²⁶³. Этот прием художник впоследствии перенес в свою живопись – непропорционально и многократно увеличенные цветы, деревья, богатство растительных узоров. В этих гипертрофированных искаженных образах кроется любовь наивного художника ко всему грандиозному, большому и величественному.

В своём автобиографическом эссе Й.Генералич пишет, что еще в юности понял, что его творчество всегда будут рассматривать через призму влияния отца – Ивана Генералича. Выставляться он начал в одно время с М.Ковачичем и И.Веченаем, но для Й.Генералича это было несоизмеримо сложнее, ведь необходимо было отстаивать свое право на творчество, близкое родство с известным художником не только не упрощало положение дел, но наоборот, делало его необычно трудным²⁶⁴. В 1958 году Й.Генералич впервые выставлялся вместе с другими *хлебинцами* в Новиграде, а уже через год состоялась его первая персональная экспозиция в Городском музее г. Копривницы, получившая положительные отзывы критиков.

Родная деревне Хлебине осталась для Й.Генералича символом детства, его «неисчерпаемым источником вдохновения»²⁶⁵. Пытаясь дистанцироваться от

Erant» – «В моем искусстве живет природа, и она живет от искусства» – пер. Лагранская С.А.], а слава, богатство и все остальное принадлежат смерти» (Lacković I. Autobiographical note / I. Lacković // Maroević T. Ivan Lacković Croata. Magma mater. – Zagreb : Grafički zavod hrvatske, 1987. – S. 157).

²⁶³ Там же. С. 191–192.

²⁶⁴ Б.Келемен писал: об этой первой выставке, что «...для юного Генералича это было сложнее. Возможно, он чувствовал присутствие отца сильнее, чем другие» (Kelemen B. Naivno slikarstvo Jugoslavije. – Zagreb, 1972. – S. 27).

²⁶⁵ Generalić J. Autobiografija 1936–1988 // Josip Generalić. Zagreb : Jugoart, 1988. – S. 190.

влияния отца и его известности, художник уехал в Загреб: «Я чувствовал, что Хлебине глубоко укоренено в моей душе, и никакие перемены моего окружения не станут фатальными для моего творчества»²⁶⁶. В 1964 году мастер познакомился с Бруно Бишофбергером, коллекционером и галеристом из Цюриха, высоко оценившим творчество Й.Генералича. Б.Бишофбергер не только выступил в роли мецената, но и взял на себя некоторые функции менеджера, организовывая выставки художника за границей. С конца 1960-х годов картины Й.Генералича успешно экспонировались на родине и за рубежом²⁶⁷.

Сам Й.Генералич подразделял свое творчество на четыре цикла (ранний²⁶⁸, «цветочный», изображение известных людей и «темная фаза»), к этой же дифференциации склоняются некоторые хорватские историки искусства (В.Црнкович, Й.Балдани, К.Смилькович). На наш взгляд, такая градация слишком подробна. Существует и другая типология, предложенная Й.Деполо²⁶⁹, выделявшего в творчестве Й.Генералича всего два периода – ранний *хлебинский* и зрелый. Й.Деполо пишет, что некоторые элементы и образы раннего периода также присутствуют в поздних работах художника. Это происходит потому, что Й.Генералич никогда не прекращал черпать вдохновение из детских воспоминаний, откуда и проистекает *хлебинская* иконография в его работах, поэтому, на наш взгляд, творчество мастера не нуждается в хронологическом дроблении, оно едино и монолитно, несмотря на тематическое и визуальное различие работ.

Пасторали, буколические пейзажи родной деревни и жанровые композиции стали первыми работами художника. Й.Генералич немного отходит от коралловой растительности (что, вероятно, как и его переезд в Загреб, объясняется желанием дистанцироваться от влияния отца). Возможно, попытка сформировать свою

²⁶⁶ Там же, С. 193.

²⁶⁷ Всего у Й.Генералича насчитывается порядка ста пятидесяти персональных экспозиций. Художник также принимал участие в совместных выставках с другими наивными художниками, из которых самыми значимыми в его карьере можно называть выставки в Париже (1976), Токио (1986) и Санкт-Петербурге, Флорида (2000).

²⁶⁸ Ранние работы Й.Генералича похожи на детские рисунки и чем-то перекликаются с «земельным» периодом отца – изображение плоскостно, не хватает объема и перспективы, персонажи аккуратно очерчены.

²⁶⁹ Depolo J. Slikarstvo Josipa Generalića / J. Depolo // Josip Generalić –Zagreb: Jugart, 1988 – S. 93.

собственную манеру изображения флоры привела к соответствующей тематике – обилие цветочных композиций на переднем плане можно увидеть почти в каждой картине 1950-х–1960-х годов независимо от жанра. Сложно согласиться с хорватскими искусствоведами относительно уникальной художественной ценности работ этого периода: картины, выполненные в характерных для *хлебницев* традициях, качественно уступали произведениям других крестьянским художников (те же М.Ковачич и И.Веченай), а собственный стиль Й.Генералича еще только формировался («Букет», илл. 1.82).

По-настоящему ценным вкладом Й.Генералича в направление являются портреты известных личностей – кино, шоу-бизнеса, поп-культуры – в контексте аллюзий на мифологические, художественные и исторические сюжеты. Например, работа «Нерон выступает во время пожара в Хлебине» (илл. 1.83): в центре картины изображен император в тунике, напоминающей скорей не древнеримскую тогу, а женское крестьянское платье. Композиционно картина напоминает иллюстрацию М. де Липмана «Нерон и горящий Рим»²⁷⁰ к книге «Камо грядеши» Г.Сенкевича (1897, Филадельфия). У американского художника Нерон счастлив и молод, а в работе Й.Генералича лицо героя преисполнено печали, фигура слегка наклонена, рука вытянута в театральном жесте. На заднем плане крестьяне тушат деревню (аналогия с Римом, который сжег император), но лица их не испуганы, а безмятежны, словно ситуация носит бытовой характер, и оттого трагичная поза Нерона вызывает улыбку – комизм картины заключается именно в этом несоответствии переднего плана с задним. Во второй руке у императора – гитара с двумя струнами – отсылка одновременно к персонажам поп-культуры и поговорке «Гусли-то те, да руки не те». Такие анекдотичные сюжеты часто использовались художником в этот период.

Другая интересная работа 1970-х годов - «Хлебинская Ядвига» (илл. 1.84) – парафраз на «Сон» Анри Руссо (1910, холст, масло, МоМА, Нью-Йорк). У француза «спящая» изображена нагой красавицей – молодой, пышущей

²⁷⁰ Sienkiewicz H. Quo Vadis. – Philadelphia : Altemus Edition, 1897. – 514 с. Это издание неоднократно переиздавалось на разных языках, так что вполне вероятно, что Й.Генералич видел эти иллюстрации.

здоровьем и страстью. Героиня Й.Генералича же напротив – располневшая женщина в возрасте, с усталым лицом пожилой крестьянки, загорелым и испещренным морщинами. Она возлежит на диване, больше подходящему интерьеру барочной гостиной нежели окружающему ее сельскому пейзажу (избы, хозяйство, скот); в центре, в окружении коров, изображен немолодой крестьянин, играющий на контрабасе. Вымышленный сюжет, напоминающий сновиденье, в исполнении Й.Генералича интерпретируется несколько иначе, чем у А.Руссо. 1970-е годы, в которые была написана «Хлебинская Ядвига» – время, когда человек понял, что невозможное возможно – полет в космос, телевиденье в каждом доме и т.д. Поэтому, рассуждает Й.Генералич, Ядвига и выступление в Хлебине группы «Битлз» («Битлз в Хлебине», илл. 1.85) гипотетически также возможны. В этой картине отражено иррациональное стремление художника к несбыточному и неосуществимому.

Портреты Й.Генералича экспрессивны, психологически достоверны. Рассмотрим картину «Йендрашич» (илл. 1.86) – гимн одиночеству и утраченным иллюзиям. На фоне грозовых туч герой в красном мундире и треуголке поднял уставшие глаза к небу. Зритель не видит, куда смотрит «генерал», но это не существенно: оторванная пуговица, потертости на рукавах пиджака, мрачный фон – всё говорит о быстротечности времени и тленности бытия. Герой застыл в раздумьях, в морщинистом лице старика смирение с невозможностью получить ответы на вечные вопросы мироздания.

Другая примечательная работа этого времени – «Дженис Джоплин» (илл. 1.87). На довольно тёмном фоне огнем горят красные пряди волос героини – седые у корней, они расходятся багрянцем к кончикам. Её свитер украшен цветами – тонкими линиями стебельков, которые добавляют её образу женственности и нежности. Картина словно пример синестезии – благодаря заключенной в ней динамике, создается впечатление, будто героиня поет, зритель видит, но не слышит музыку.

В 1964 году Й.Генераличем был создан цикл графических работ «Змеиное кольцо». Эта серия примечательна в первую очередь стилистическим отличием

не только от рисунков других *хлебницев*, но и от собственных ранних работ художника²⁷¹. Хорватским искусствоведом Владо Бужанчичем (1931–2001) была выдвинута, на наш взгляд заслуживающая внимания теория, что творчество Й.Генералича 1965–1972-х годов – это время «Человека и Природы», время эротических аллюзий и счастья, а работы 1973–1975-х годов – это время «Человека-символа, трансформации»²⁷², самосознания и рефлексии. Таким образом, первая часть – это молодость, радость жизни, наслаждение ее дарами, а вторая – это зрелость, кризис, своеобразная расплата за предшествующую беззаботность. Серия «Змеиное кольцо» служит «мостиком», соединяющим витальность ранних работ художника с мрачной монструозностью картин последних лет.

В 1976 году, после двухлетней болезни, скончалась мать Й.Генералича. Для художника это стало большим ударом²⁷³, с этого момента в творчестве мастера начинается «темная фаза». Называние «темная фаза» художник выбрал сам, этот период он описывает как время глубокой печали, уничтожившей радостные воспоминания детства: «В очередной раз мой *хлебинский* мир был разрушен, и после смерти матери я лежал раздавленный руинами, из которых полезли все эти демоны, змеи и ядовитые насекомые. Моя «темная фаза» не являлась результатом гипотетических страхов и придуманных травм, нет, она была мной прожита»²⁷⁴. Работы этого периода крайне мрачные для *хлебница*: монструозные чудовища наполнили картины художника эротическим подтекстом и метафоричностью. Например, картина «Монстр ест цветы» (1988, стекло, масло, ч/с Г.Генералича, Хлебине). Главный герой собирается проглотить ветку цветов. Несуразная для монстра одежда (рубашка и галстук) дополнена еще более неподходящим аксессуаром – очками. В его улыбке есть что-то бесхитростное и располагающее,

²⁷¹ Подробнее: Maleković V. Ikonografija horora: alegorijske slike Josipa Generalića // Josip Generalić. Zagreb : Jugoart, 1988. – S. 156.

²⁷² Bužančić V. Josip Generalić. Izražaj naivnih : grafički listovi (1984–1986), bakropisi, rukom obojeni bakropisi, serigrafije, rukom obojene serigrafije. Zagreb : Galerija Dubrava. 29.09–12.10.1986.

²⁷³ Й.Генералич: «Всё было разрушено в моем сердце – мое детство, прошлое, радостные, счастливые безмятежные дни, проведенные с родителями, которых я так сильно любил и к которым был так крепко привязан» (Generalić J. Biography // Josip Generalić. Zagreb : Jugoart, 1988. – S. 203).

²⁷⁴ Там же, С. 204.

но это обманчивое впечатление: чем дольше зритель вглядывается в картину, тем больше ему становится понятно безумие героя – высунутый набок кроваво-красный язык, стеклянный взгляд, его вид словно говорит: «Ты следующий».

Другая работа этого периода – «Любовь двуглавого Червяка с Пятиглазом» (илл. 1.88). Два монстра изображены в момент соития, сплетенными в замкнутую цепь. Двуглавый – белоснежный, длинный, украшенный драгоценностями – «мужчина», доминирует над Пятиглазом – красной, полноватой и маленькой «женщиной». В неприятной, отталкивающей картине изображен нетривиальный сюжет для представителя Хлебинской школы. Творчество Й.Генералича этого периода наиболее сексуализировано, эротические образы присутствуют во всех картинах – от метафор до натурализма. Показательна в этом отношении своеобразная серия робот, которую художник посвятил отцу и его второй супруге Розе²⁷⁵. Например, картина «Сон завтрашней невесты» (1986, бумага, карандаш). Главную героиню окружают со всех сторон различные головы мужчин – они стремятся к ней, льнут к ее телу, забираются в складки платья и под юбку. Мужские персонажи изображены в форме сперматозоидов – так художник хотел показать распущенность мачехи, её измененность, похотливость и алчность.

Монохромный фон, часто встречающийся в картинах «темной фазы», на первый взгляд кажется нетипичным для крестьянского художника, но новаторством это сложно назвать – подобные приемы, к примеру, использовались Д.Гажи и М.Мехкеком в портретах, И.Веченай прибегал к ним в своих библейских работах, а М.Ковачич в картинах «Замерзшие на снегу» (1974, стекло, масло, ХМНИ) и «Зима с большим небом» (илл. 1.89) изображал «голые» холмы и горы, растворяющиеся в черном небе.

Как писала хорватский искусствовед, Н.Крижич, этот период в творчестве Й.Генералича приоткрывает внутренний мир автора, иллюстрируя его obsessions, выявляя самые интимные мысли и хаос его снов, в которых отражена пугающая

²⁷⁵ Второй брак отца Й.Генералич не воспринимал и считал его предательством по отношению к памяти матери.

художника реальность²⁷⁶. На наш взгляд, работы «темной фазы», наряду с более ранней серией портретов, упомянутой выше, представляют наибольший интерес – художник сознательно отказался от каноничных образов крестьянского наивного искусства и сосредоточился на глубоко депрессивных моментах собственной жизни, одиночестве и непонимании. И хотя образность Й.Генералича отлична от традиционной *хлебинской* иконографии, она, тем не менее, глубоко в ней укоренена. Как верно заметил хорватский арт-критик Й.Болдани (1929–2010) вдохновение Й.Генералича неразрывно связано с Хлебине, менялась только форма этой взаимосвязи, её присутствие оставалось неизменным²⁷⁷. Картины «темной фазы» наполнены *хлебинской* символикой: это и характерные образы петуха и быка («Оплакивание мертвой птицы», 1978, стекло, масло, ч/с Г.Вальтера, Германия, «Яблоко раздора», илл. 1.90) и манера исполнения пейзажей («Полный контакт Маленького зеленого существа и женщины из Подравины», илл. 1.91, «Приятный сюрприз для козла», 1985, стекло, масло, ч/с Г.Генералича). Монструозные создания, как отражение внутренних переживаний, помещены в знакомую художнику подравинскую реальность, и даже в самых мрачных работах встречаются любовно выписанные травинки, те самые воспоминания детства – спасительный луч в глубокой темноте.

На наш взгляд, Й.Генералич и И.Лацкович одни из самых ярких и необычных представителей Хлебинской школы. Их поиски новых художественных решений позволили многим другим последующим мастерам выйти за рамки существующих канонов. Их творчество уникально – не порывая с Хлебинской школой окончательно, они писали удивительные произведения, оторванные от иконографии Ивана Генералича. Горячее желание создать что-то настолько отличное и самобытное позволило И.Лацковичу и Й.Генераличу стать новаторами, пионерами нового этапа развития хорватского наивного искусства.

²⁷⁶ «...Было бы возможным существование всех этих монстров без вдохновения художника, без его связи с ними? Эти монстры – символы негативной стороны человеческой природы, темной стороны, своего рода персонификация зла» (Цит. по: Križinić N., Špoljar M. Josip Generalić. Crna faza – slike, crteži i grafike. Zagreb : Galerije grada Zagreba, 1986. S. 3).

²⁷⁷ Baldani J. Hlebina – trajanja inspiracija Josipa Generalića // Josip Generalić – Zagreb : Jugoart, 1988. – S. 156.

О портретных работах И.Генералича и М.Ковачича мы упоминали выше, но для таких крупных художников этот жанр скорее вторичен по отношению к пейзажам и бытовым композициям. Поэтому, как нам кажется, стоит уделить более подробное внимание творчеству таких мастеров как Драган Гажи (1930–1983) и Мартин Мехкек (1936–2014), благодаря которым жанр портрета, не пользовавшийся до этого большой популярностью, смог занять свое достойное место в истории Хлебинской школы.

Д.Гажи и М.Мехкек

Односельчанин И.Генералича, Д.Гажи начал писать свои первые работы в шестнадцать лет, но признание и популярность пришли только к тридцати годам²⁷⁸. Художник, как и многие другие крестьяне, писал в свободное от работы зимнее время, поэтому большинство пейзажей мастера – это занесенные снегом домишки, безлюдные улицы родной деревни, тишина и покой. Верно заметил В.Црнкович, назвавший Д.Гажи «поэтическим реалистом»²⁷⁹. Безграничные ледяные просторы проникнуты любовью художника к родной земле («Зимний ветер», илл. 1.77), будто вымершие снежные сёла и отсутствие характерной для *хлебинцев* яркой палитры однако непостижимым образом передают атмосферу уюта. Картины выстроены по типичному принципу «трёх слоев»: на переднем плане, зачастую, дерево – раскидистое, с паутинками веток; следующий слой – деревня, с её покосившимися избами, снующими по двору курами; и, наконец, задний план, спаивающий воедино и равнины вдаль и небо («На дворе», 1969, стекло, масло, частная коллекция, Загреб). Сюжеты и герои *хлебинцев* оставались неизменными на протяжении всего существования феномена, но отличался почерк – каждый мастер старался сообщить своим работам новизну, будь то

²⁷⁸ В конце шестидесятых Д.Гажи начинает писать пейзажи. Именно в это время к художнику пришла популярность. Д.Гажи принимал активное участие в совместных с другими наивными художниками экспозициях в Белграде (1957), Эдинбурге (1962), Нью-Йорке (Галерея Св. Этьена, 1964) и Лондоне (Галерея Меркури, 1965). Персонально Д. Гажи выставлялся в основном на территории бывшей Югославии, не считая двух персональных выставок в Цюрихе (Галерея наивного искусства Бруно Бишофбергера, 1969) и Мюнхене (Дом искусства, 1974).

²⁷⁹ Crnković V. Gaži. – Koprivnica: Muzej grada Koprivnice, 1983. – S. 28.

манера исполнения растительного мира, или характерное изображение персонажей. Сложно согласится с мнением хорватских историков искусства (М.Шполяр, В.Црнкович) относительно жанровой живописи Д.Гажи: несмотря на некоторую «оригинальность», заключающуюся в реалистичности изображения, не самое качественное подражание «старшим товарищам» несколько теряется в общем потоке. Как и в картинах многих других авторов (Б.Ловак, Ж.Селиш, Й.Грегурич, М.Джукин, М.Генералич и другие) в работах Д.Гажи чувствуется нехватка индивидуализации. Каноничные для Хлебинской школы образы им не перерабатываются. Как прилежный ученик, мастер скрупулёзно выводит однажды увиденные кораллы деревьев И.Генералича, разбавляя этот уютный пейзаж при помощи характерных слегка покосившихся домов и жанровых композиций. Подобные «трактовки» безнадежно устарели уже к 1970 годам, и, на наш взгляд, художник в какой-то мере «увяз» в этих бесконечных повторениях.

Наследие Д.Гажи, в первую очередь, составляют портреты. Сосредоточившись на лицах крестьян, свободных от антуража²⁸⁰, Д.Гажи не добавлял к своим произведениям даже нотки фантазии – он истинный реалист, свободный от аллегоричных символов и метафоричных изображений²⁸¹. В его ранних портретах сельские жители зачастую выглядят усталыми. Например, работа «Старик Кранец» (илл. 1.76). Глубокие морщины, словно борозды пашни на лице этого угрюмого мужчины; седина в его волосах и усах выполнена голубыми штрихами, что в сочетании с легким прищуром зеленых глаз придает ему некоторое сходство с котом. По мнению С.Сумпор, каждый элемент этой работы отражает угрюмое настроение героя, его страдания, одиночество, тоску²⁸². Д.Гажи, как и М.Вириус, изображает крестьян «настоящими», его герои нетипично для наивного художника суровы. Совершенно очевидно, что Кранцецу не больше пятидесяти лет, но в названии он обозначен как «старик» – тут четко

²⁸⁰ М.Шполяр предполагает, что с этой идеей Д.Гажи мог помочь К.Хегедушич, с которым художник познакомился в 1946 году (Špoljar M. Gragan Gaži. – Koprivnica : Muzej grada Koprivnice, 2013. – S.15). Справедливо заметить, что иногда в портрете все же присутствует пейзажный фон, сообщающий картинам некоторую живость.

²⁸¹ Цит. по: Crnković V. Gaži. Koprivnica: Muzej grada Koprivnice, 1983. S. 28.

²⁸² Sumpor S. Dekodiranje slika. 2. – Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2015. – S. 62.

прослеживается разница подходов к возрасту деревенского жителя и горожанина: ежедневный физический труд, работа в поле, палящее солнце и бесконечные заботы селянина старят его раньше времени. Д.Гажи, по-видимому, видел в этом отличительную особенность, и зачастую обращался именно к образам пожилых крестьян. В своих портретах художник отходит от традиционной для *хлебницев* манеры изображения деревенской жизни как бесконечного праздника – его герои не праздные гуляки, а честные труженики. В этих строгих лицах отражена нелегкая жизнь деревни той поры, полная трудностей и лишений. В этой манере изображения кроется отличие портретов Д.Гажи от М.Ковачича, который всегда старался привнести благородное спокойствие в свои работы, его герои не бывают подавлены и усталы, они довольны жизнью. Лица, смотрящие с картин Д.Гажи – честные правдивые образы, порой шокирующие своей грубостью и неприглядностью.

Наряду с Д.Гажи свой вклад в развитие портретного жанра внес М.Мехкек. Рисовать будущий художник начал в возрасте восемнадцати лет, впоследствии брал несколько уроков у И.Веченая²⁸³. Начинал М.Мехкек, как и все *хлебницы*, с жанровой живописи. К примеру, картина «Бабушка мелет муку» (илл. 1.78): главная героиня с непропорционально большими ногами и руками занята типичным для крестьянки трудом. Антураж не соответствует декоративности *хлебницевской* традиции: предметы огромны, отделены друг от друга пространством, округлы, грубо прорисованы. Работа в целом монохромна, не ярка, основным цветом картины можно назвать серо-коричневый. Оранжевое платье старухи и голубые мазки (косынка, садовый инвентарь, кувшин) – единственные цветные пятна, оживляющие работу. Такое композиционное и цветовое решение характерно для всех жанровых работ художника: объектов много, но они разбросаны на приличном расстоянии друг от друга, что создает некоторое

²⁸³ Первая выставка художника состоялась в 1955 году. Художник принимал участие в групповых выставках в Эдинбурге (1962), Франкфурте-на-Майне (1966), Мюнхене (1974) и Кортина-д'Ампеццо (Изостудия, 1976), а также выставлялся персонально в Порече (Читальный Зал, 1966), Мюнхене (1977,1979) и Загребе (Галерея Мирко Вириуса 1980,1986).

ощущение пустоты в картине; всегда есть главный цвет, определяющий гамму работы, изображение нарочито упрощено, лишено *хлебинской* ажурности.

Необычная, легко узнаваемая жанровая живопись М.Мехкека выгодно отличается от картин Д.Гажи. М.Мехкек отошел от традиционного копирования и предложил свое видение героев и образов – чуть схематичнее прописанные персонажи, намеренно увеличенные в размерах объекты, более приглушенная цветовая палитра; работы художника лаконичны, лишены не несущей смысла детальности. Его картины самобытны, в них чувствуется ярко выраженная стилистика автора, характерная исключительно для него и только с ним ассоциируемая. Наличие своего подчерка, если можно так сказать, выделяет творчество М.Мехкека, ставя его в один ряд с такими крупными фигурами в хорватском наивном искусстве, как И.Веченай, М.Ковачич, И.Лацкович.

Несмотря на индивидуализм жанровых композиций, на наш взгляд, наибольший вклад в течение М.Мехкек внес как портретист. Изображая крестьян и рабочих, художник пытался уловить их настроение, отразить в картине характеры героев. Например, работа «Мой сосед, косоглазый Штеф» (илл. 1.79): лицо крестьянина расплылось в улыбке, он искренне рад позировать. Землистые и болотистые оттенки, в которых выполнен портрет, контрастируют с угольно-черным фоном: ничто не должно отвлекать зрителя от созерцания этого довольного лица. Или работа «Новобрачный» (илл. 1.80): полузакрытые глаза, мечтательный взгляд, сладострастная улыбка – каким праздным и счастливым изображен этот молодой мужчина, как точно художник ухватил внутренний настрой героя, его возбуждение, предвкушение радости супружества.

В 1960-х годах М.Мехкек создает уникальную серию работ – «Цыгане». Художник не только отошел от каноничного для *хлебинцев* образа хорватских крестьян – он сконцентрировался на изображении малочисленной этнической группы, кардинально отличающейся от деревенских жителей Подравины («Цыган и цыганка», илл. 1.81). Своих героев М.Мехкек изображал фронтально, на монохромном черном фоне: недовольные, отталкивающие лица – уголки рта всегда опущены книзу, веки полузакрыты. Непривлекательные, с мешками под

глазами и морщинами, они смотрят прямо на зрителя, с подозрением, словно раздумывая доверять ему или нет.

Творчество Д.Гажи и М.Мехкека схоже только на первый взгляд. Среди различий стоит выделить, в первую очередь, персонализацию героев: М.Мехкек изображает, скорее, типажи, в то время как Д.Гажи в каждой картине рисует конкретного человека. Во-вторых, манера изображения: у М.Мехкека лица более схематичны и условны. Д.Гажи больше уделяет внимание подробностям, ведь герои должны походить на свои реальные прототипы Д.Гажи и М.Мехкек внесли значительный вклад в развитие портретного жанра Хлебинской школы. Изображая людей вне контекста, на однотонном фоне, минимизируя атрибутику художники сосредоточились на отображении характеров простых крестьян, смогли персонифицировать их, уйдя от обобщенных идеализированных образов.

В исследовании мы не ставили целью осветить творчество всех представителей Хлебинской школы, сфокусировав внимание на наиболее ярких именах. Это, однако не означает, что в истории наивной крестьянской живописи не было других авторов. Ф.Филиппович, Степан и Славко Столники, Ф.Клопотан, Э.Буктеника, И.Андрашич, З.Хузяк, М.Джукин, Й.П.Пуцо, М.Хорват, П.Топляк-Петрина и их современники успешно и плодотворно работали в одно время с М.Ковачичем, Й.Генераличем и другими. Их работы однако уступают признанным «классикам» хорватского наивного искусства. Совершенствовать индивидуальный стиль в рамках школы (пусть и весьма условной) задача непростая даже для профессионального художника, не говоря уже о самоучке. Копирование однажды выведенной И.Генераличем иконографии не является отражением художественного таланта, оттого так ценно наследие тех мастеров, которые смогли предложить свое видение в рамках уже устоявшейся живописной традиции.

Й.Деполо пишет, что в 1960–1970-х годах в Подравине было много желающих рисовать, но, к сожалению, не все обладали талантом²⁸⁴. В то время

²⁸⁴ Crnković V. Predgovor / V. Crnković // Narodno sveučilište Dubrava. [Электронный ресурс] http://www.ns-dubrava.hr/2416-dragica_loncaric_i_nada_svegovic_budaj_1984 (дата обращения 14.12.2017).

единственным «спасательным кругом» художника было его природное дарование, оригинальностью обладали лишь те, кто противопоставлял свое творчество салонности. «Золотой век» Хлебинской школы к началу 1980-х годов уже подошел к концу. Однако это не значит, что в этом поле не нашлось места ярким индивидуалистам, которые несмотря на доминирующую живописную традицию все же смогли привнести что-то новое в наследие Хлебинской школы. Анализу их творчества посвящена следующая часть данного исследования.

3.1.3. Развитие традиций в 1980-е–2010-е годы

Н.Швегович-Будай и Д.Лончарич

В хорватском наивном искусстве достаточно долгое время была полная гегемония мужчин. После всплеска творческой активности 1950–60-х, в крестьянском примитиве появляются первые авторы-женщины. Творчество наивных художниц Хорватии крайне самобытно, индивидуальные трактовки каноничных образов Хлебинской школы отличаются свежестью взгляда. В этом параграфе мы проанализируем творчество наиболее ярких представительниц течения – Нады Швегович-Будай (1951–2011) и Драгицы Лончарич (р. 1956). Несмотря на некоторое сходство, обнаруженное в ходе исследования творческого наследия художниц, изначально объединяя их в «парном портрете» мы руководствовались тем фактом, что имена Н.Швегович-Будай и Д.Лончарич, в отличие от других художниц (Б.Златар-Милинкович и К.Хенц), прочно вписаны в историю Хлебинской школы хорватскими искусствоведами (В.Црнкович, И.Зидич, М.Шполяр, Б.Елушич).

Н.Швегович-Будай проявила интерес к живописи еще ребенком, рисуя на бумажных пакетах из-под муки и сахара²⁸⁵, а свои первые жанровые работы начала писать в 1968 году, находясь под впечатлением от произведений

²⁸⁵ Н.Швегович-Будай: «Моя мама всегда обещала, что купит мне достаточно бумаги для рисования на каникулах, но она никогда этого не делала» (Švegović-Budaj N. My life with a little light each day... / N. Švegović-Budaj // Nada Švegović-Budaj. Zagreb : Biblioteka Hrvatske izvorne umjetnosti, 2004. – S. 55).

односельчанина – М.Мехкека. Мастер показал ей технику подстекольной живописи (до этого художница преимущественно пользовалась карандашом, и иногда акварелью), разъяснил как правильно подобрать цвет, какие кисти лучше использовать. В 1968 году Н.Швегович-Будай впервые приняла участие в групповой экспозиции²⁸⁶, а первая персональная выставка состоялась спустя шесть лет в испанской Наваре (Galleria del Cortile).

Согласно Й.Деполо²⁸⁷, свои работы Н.Швегович-Будай создавала, скорее, с целью оставить «след в истории», пренебрегая при этом сиюминутной коммерческой выгодой, что и позволило ей несколько «возвыситься» над коллегами по цеху. Художница работала в технике традиционной подстекольной живописи, но с 1980-го года начала использовать реверсную методику, при которой последний слой картины пишется первым, слои не просушиваются, картина пишется сразу. Тогда же окончательно сформировался и индивидуальный стиль художницы²⁸⁸. Затемнение цветовой палитры, изменение настроения в картинах, общий мрачный тон – все это выделяло Н.Швегович-Будай среди современников, предпочитавших работать в сложившейся жизнерадостной стилистике Хлебинской школы²⁸⁹. Творчество художницы, на наш взгляд, как и наследие Й.Генералича, монолитно, несмотря на различность циклов – в нем прослеживаются как общие стилевые черты, так и тематическое единство.

²⁸⁶ International Exhibition of Naif Painters, Galleria L'Approdo, Турин.

²⁸⁷ Й.Деполо: «Нада была из числа исключений. Она отошла от господствовавших хлебинских тенденций, и поначалу ей было сложно избегать такого сильного давления устоявшихся концепций и моделей» (Цит. по: Crnković V. Predgovor / V. Crnković // Narodno sveučilište Dubrava. [Электронный ресурс] http://www.ns-dubrava.hr/2416-dragica_loncaric_i_nada_svegovic_budaj_1984 (дата обращения 14.12.2017).

²⁸⁸ Первая персональная выставка этого периода состоялась в 1982 году в Вене (Галерея Инфилда), где художница представила свои работы, сильно отличающиеся от хлебинских канонов. Художница учувствовала в совместных с другими наивными югославскими художниками крупных выставках в Австрии (1984, Национальный музей Бургенлэнда, Эйзенштадт) и Италии (1985, Кастелло ди Сан-Джусто (Castello di San Giusto), Триест), а также персонально выставлялась за границей (1995, Galeria Pro Arte, Морж) и на территории Хорватии (1983, 1989, Галерея Мирко Вириуса, Загреб; 1990, Городской музей (Gradski muzej), Беловар; 1992, Культурный центр (Centar za kulturu), Чаковец). Творчеству художницы посвящена монография Б.Елушич (2004).

²⁸⁹ Ранние работы (до 1980-х), картины 1980–1990-х годов (изображение сельчан и «маскарадных персонажей») и поздний период с 1990-х годов (малолюдные пейзажи, «отражающие незначительность человека в контрастном сравнении с природой и Богом» (Цит. по: Švegović-Budaj N. My life with a little light each day... / N. Švegović-Budaj // Nada Švegović-Budaj. Zagreb : Biblioteka Hrvatske izvorne umjetnosti, 2004. – S. 56).

Самый ранний цикл – «Ряженые» (илл. 1.92, 1.93) характеризуется серовато-зелеными пейзажами, переполненными людьми, сюжеты перетекают из одной картины в другую: вот праздничное шествие, а затем народные гуляния. Смысловым центром серии становится праздная толпа подвыпивших крестьян; персонажи порой обезличены – герои картин одеты в маски, с нарисованными поверх кроваво-красным ртами. Можно предположить, что это традиционные костюмы для празднования масленицы. Так существовал обычай мальчишкам и юношам надевать шапки-маски, в которых, согласно поверьям, заключалась сверхъестественная сила: «Верхняя часть шапки — из лохматого меха, с вороньими или индюшачьими перьями и двумя коровьими рогами, или двумя палочками, украшенными пучками перьев и лентами. Нижняя часть шапки, собственно маска, сделана из дубленой раскрашенной кожи. Нарисованы рот и глаза, выкрашенные яркой краской, изо рта высовывается длинный красный язык; так же ярко раскрашен и длинный кожаный нос; искусно нанизанные нитки фасоли имитируют зубы, а пучки сухих растений, например мяты, — усы. В процессии курентов обычно находился «черт» – ряженный во все черное или красное. Отдельные Ряженые в маскарадных процессиях изображали животных: реальных – лошадь, осла, медведя, волка, тура, верблюда и фантастических»²⁹⁰. А.А.Плотникова пишет, что «наличие в процессии масок экзотических животных, как и ряжение в чужестранцев, людей необычных профессией, может объясняться тем же стремлением максимально изменить свой «человеческий» или близкий всем облик, представляясь необычным, таинственным персонажем»²⁹¹.

Как правильно заметил М.Шполяр, сюжеты и мотивы, обычно статичные и идиллические у *хлебница*, у Н.Швегович-Будай превращаются в фантазмагоричные виденья, своеобразные мифические сцены, преисполненные удивительного

²⁹⁰ Кашуба, М.С. Народы Югославии / М.С. Кашуба // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Весенние праздники / Отв. Ред. Токарев С.А. – М. : Наука, 1977. – С. 246–247.

²⁹¹ Плотникова, А.А. Терминология южнославянского ряжения. Зимние обходы / А.А. Плотникова // Славянское и балканское языкознание. Проблемы лексикологии и семантики. Слово в контексте культуры / Ред. вып. Г. К. Венедиктов. – М., 1999. – С. 94.

напряжения²⁹². В конце 1980-х годов общий фон «Ряженных» становится смоляным, тяжелым и вязким. В этой глубокой темноте располагаются грубо прописанные, объемные крестьяне – они все еще в масках, но теперь к ним добавились демонические атрибуты (например, головы быка и козла). Словно высвеченные прожектором²⁹³, герои тем важнее, чем центральнее они расположены. Вкупе с насыщенным черным фоном эти вакханалии напоминают «пир во время чумы»: словно шуты гравюр Ж.Калло²⁹⁴, персонажи сливаются в демонической пляске, создавая ощущение движения в картине, и напоминая о мистических шаманских танцах-обрядях. В 1990-х годах на первое место постепенно выходит пейзаж: общий фон (рассветные облака, заливные луга или обломки скал) заполняет все больше пространства, уверенно отодвигая на задний план героев, выполненных уже в духе романтизма Ф. Гойи («Шабаш ведьм», 1819–1823, холст, масло, Музей Прадо, Мадрид).

В конце 1980-х годов Н.Швегович-Будай начала работу над религиозным циклом, обратившись к сюжетам Евангелия и Ветхого Завета. В.Црнкович пишет, что художницу интересует не христианская идеология, а скорее драматически-живописный и интересный сюжет²⁹⁵. Её религиозный цикл лишен размышлений о вере и рефлексии отношений человека с Богом, в противовес другим *хлебницам* (например, работам М.Ковачича и И.Веченая). Н.Швегович-Будай, не старается отразить личные взгляды на историю христианства или продемонстрировать свою религиозность. Библейский цикл автора немного напоминает работы маньеристов – тот же спиритуализм и мистический смысл – поэтому они так отличны от

²⁹² Цит. по: 76. Depolo J. Fantazmagorični svijet Nade Švegović-Budaj / J.Depolo // Narodno sveučilište Dubrava. [Электронный ресурс] http://www.ns-dubrava.hr/2416-dragica_loncaric_i_nada_svegovic_budaj_1984 (дата обращения 15.01.2018).

²⁹³ Н.Швегови-Будай: «Я обнаружила, что свет – наиболее важная часть моих работ... На мой взгляд, без света не существует радости. Это кажется неочевидным, но это очень важно... это важно для меня, важно для судьбы человечества. Свет, который, наконец, сможет помочь нам найти свой путь в темноте» (Švegović-Budaj N. My life with a little light each day... / N. Švegović-Budaj // Nada Švegović-Budaj. Zagreb : Biblioteka Hrvatske izvorne umjetnosti, 2004. – S. 58).

²⁹⁴ «Каприччи», 1617–1623, офорт, Национальная библиотека, Кабинет эстампов, Париж.

²⁹⁵ Crnković V. Predgovor / V. Crnković // Narodno sveučilište Dubrava. [Электронный ресурс] http://www.ns-dubrava.hr/2416-dragica_loncaric_i_nada_svegovic_budaj_1984 (дата обращения 14.12.2017).

нарративной традиции *хлебинских* художников; картины Н.Швегович-Будай стали своего рода эстампами впечатлений, выражением ярких эмоций.

В «Тайной вечере I» (илл. 1.94) изображено типичное крестьянское застолье, апостолы не похожи на «воинов за веру, целителей, пропагандистов милосердия»²⁹⁶, а скорее напоминают типичных завсегдатаев таверны. Апостольских атрибутов немного, но, например, Иуду можно легко опознать по суме с деньгами. Иисус изображен в центре – в одной руке его чарка («Моление о чаше»), другой же он указывает вверх, на парящих над ним ангелов (выполненных в той же грубоватой манере, что и крестьяне). Композиция не соответствует привычно линейной – стол расположен не вдоль, а торцом к зрителю, и расположившиеся вокруг него герои словно «углубляют» пространство в картине. Как и в других работах, группа в центре представляет собой смысловое ядро: самое светлое пятно в картине — это рубаха главного протагониста Христа. Лучами расходится свет от его фигуры, создавая характерную для наивного художника сюжетную последовательность, «дорогу» для зрителя – от апостолов, к другим постояльцам сионской горницы и ночному пейзажу за окном (опять светлое пятно – яркий лунный свет, пробивающийся сквозь густые облака). В работе преимущественно использован «уютный» светлорыжий цвет, применен эффект рампы – ближе к краям оттенки темнеют. Двенадцать учеников внемлют Спасителю, предрекающему свою судьбу; апостолы не могут поверить Учителю, боль и муки страдания отражены на каждом лице, всё говорит о неминуемой трагедии. Спустя десять лет художница вернулась к этому сюжету и написала «Тайную вечерю II» (илл. 1.95). Композиция сохранена, но изменилось цветовое решение и манера исполнения – линии сглажены, всё словно «размыто», в палитре много зеленых, бордовых и желтых оттенков. Апостолы уже больше похожи на учеников Христа, и фигура Спасителя легко угадывается (из атрибутов – белый хитон и нимб). В руках у главного героя опять кубок, но теперь он держит его двумя руками, склонив

²⁹⁶ Цит. по: Jelušić B. Nada Švegović-Budaj. Zagreb : Biblioteka Hrvatske izvorne umjetnosti, 2004. S. 40.

голову в знак покорности. Над ним опять ангелы, но теперь они женского пола, и выполнены в традиции барочной живописи. Картина задумана как более торжественная, передающая величие момента; в этой работе куда больше «святости», чем в ранней – это достигается несколько более привычным для зрителя изображением героев, лица и одежды которых больше подходят времени и ситуации. Выдержанная в близких к классическим традициям изображения Тайной Вечери (композиция, персонажи, атрибутика), картина преисполнена величественности. Трудно сказать, задумывалась ли эта работа как парафраз к первому произведению, или это новое, более каноничное прочтение сюжета Евангелия. На наш взгляд, ранняя работа по духу (и по живописной манере) наиболее близка Хлебинской школе, здесь даже угадываются некоторые элементы религиозной живописи М.Ковачича.

Другая работа библейской серии – «Пьета» (илл. 1.96). Мертвенно-бледная фигура Христа лежит на коленях Девы Марии. Н.Швегович-Будай безусловно вдохновлялась скульптурой Микеланджело, на это указывает даже изгиб тела Христа, повторяющий работу итальянского мастера. Герои помещены в заросли дремучего леса – вековые деревья с мощными стволами, кустарники, даже распятие в глубине картины кажется увязшим в этом буйстве растительности. Фон выбран чёрный, но элементы выполнены преимущественно в серых тонах. Только дорога от героев к кресту песочного цвета, словно отблески солнечного света, безуспешно пытающегося проникнуть в эту чашу. Н.Швегович-Будай удалось создать камерную работу, исполненную беспредельной тоски и боли утраты – зритель ощущает всю глубину скорби матери, её страдания.

Религиозная живопись Н.Швегович-Будай резко отличается от работ других представителей течения. Мистицизм, пронизывающий все творчество художницы, и здесь нашел отражение. В основе иконографии ее работ все тот же размытый пейзажный фон, легкая дымка, подчеркнутая изящность фигур. Стилистика Н.Швегович-Будай уникальна – не отдаляясь от Хлебинской школы окончательно, она создала удивительные самобытные картины, впечатляющие своей глубиной и драматизмом.

В 1990-е годы художница начала новый цикл, посвященный на этот раз греко-римской мифологии. Жанровой основой серии является пейзаж, в котором тонко и масштабировано выписаны одинокие персонажи. Рассмотрим работу «Икар» (илл. 1.97)²⁹⁷, композиция которой напоминает «Падение Икара» Питера Брейгеля Старшего (1558, холст, масло, Королевский музей изящных искусств, Брюссель). Ландшафт выполнен почти монохромно, в гризайли, с едва освещенным облаком и лесом, в палитре преобладают темно-коричневые и зеленые тона. Фигура Икара, неестественно бледная, распята на камне. Интересной деталью является отсутствие солнца – виновника смерти мифологического героя. Цветовая гамма более характерна для ночи: лунный свет, словно небесный фонарь, высвечивает алебастровое тело Икара-«бабочки», и зрителя невольно переполняет нежность: «Не маленький ли это эльфийский король Оберон, который на мгновение поверил в свою возможную крылатость? ... <...>... Икар был импульсом, энергией, динамическим освобождением материи, победой креативного сознания над вялым «земным». Вместо земной пыли на подошвах сандалий, он ощутил ласку фотонов на своих крыльях»²⁹⁸. Поэтичный образ, преисполненный лирического драматизма, вызывает сострадание и печаль, а несчастье одного человека выглядит как эпичный финал древнегреческой трагедии.

Как писал Й.Деполо, Н.Швегович-Будай выделялась среди современников своим «диссидентством» – дистанцировавшись от догматов Хлебинской школы²⁹⁹, она смогла принять «трагическую глубину повседневной жизни, фантазмагоричность обыденности... показала обратную, грустную сторону

²⁹⁷ На создание картины художницу вдохновил рассказ, услышанный по радио: «Я часто слушаю радио во время работы. Программы о жизни обычных людей напоминают мне истории о Христе и героях греческой мифологии... Я слушала программу о человеке с большим воображением, который хотел так многого, но, несмотря на свои умения и таланты, не преуспел в жизни. Это напомнило мне греческий миф об Икаре... с тех пор меня вдохновляют истории обычных людей, которые не отказываются от борьбы в этой «долине слез» (Švegović-Budaj N. My life with a little light each day... / N. Švegović-Budaj // Nada Švegović-Budaj. Zagreb : Biblioteka Hrvatske izvorne umjetnosti, 2004. – S. 57).

²⁹⁸ Цит. по: Jelušić B. Nada Švegović-Budaj. Zagreb : Biblioteka Hrvatske izvorne umjetnosti, 2004. S. 74.

²⁹⁹ По мнению Н.Швегович-Будай «раньше художники вдохновлялись прогулками по полям и лесам. Сегодня же художник смотрит телевизор, слушает радио и читает книги...» (Там же. С. 57). Художница очень любила оперу, и даже написала несколько работ, посвященных музыкальным произведениям («Риголетто и Гильда», 2003, стекло, масло, местонахождение неизвестно).

сельской идиллии»³⁰⁰. Сохраняя некоторые живописные традиции течения, Н.Швегович-Будай сформировала свой собственный стиль, преисполненный драматизма и лирической патетики. Она совершила переход от многолюдных пасторальных композиций к апокалиптической символике, от понятных и ясных сюжетов к мистическим подтекстам, создающим внутреннее ощущение катастрофы, безысходности и трагедии человеческой жизни.

В среде хорватского искусства выделяется и другая известная художница – Драгица Лончарич. Д.Лончарич начала рисовать в раннем возрасте, и впервые приняла участие в совместной с другими наивными художниками экспозиции в 1969 году³⁰¹, а уже первая персональная выставка автора состоялась через восемь лет в Мюнхене (Charlotte Fine Art Gallery (Галерея искусств Шарлотты)³⁰².

Прежде чем мы начнем рассматривать творчество Д.Лончарич, стоит упомянуть, что художница все же не совсем «самоучка» – она окончила Школу искусств в Загребе (отделение интерьерного дизайна). Для наивного художника характерно собственное видение мира, свободное от навязанных высоким искусством догматов, а профессиональное образование, несомненно, оказывает сильное влияние. Наличие школы в рамках направления наивной живописи Хорватии уже есть отступление от общепринятых правил, «ученики» переняли опыт у И.Генералича, а «последователи», в свою очередь, у «учеников». Эта годами выстраиваемая система преемственности, а также признание авторитетным художественным сообществом (В.Црнкович, М.Шполяр, И.Зидич), Д.Лончарич наивным художником, позволяет нам рассматривать ее творчество в

³⁰⁰ Depolo J. Fantazmagorični svijet Nade Švegović-Budaj / J.Depolo // Narodno sveučilište Dubrava. [Электронный ресурс] http://www.ns-dubrava.hr/2416-dragica_loncarić_i_nada_svegović_budaj_1984 (дата обращения 15.01.2018).

³⁰¹ «Мир наивных – Хлебинская школа», Требне.

³⁰² Имя Д.Лончарич внесено во «Всемирную энциклопедию наивного искусства». На протяжении своей творческой деятельности художница успешно выставлялась персонально за границей (1981, 1988, Galleria Proa Arte, Морж; 1990, Галерея Шарлотты, Мюнхен; 1985, The Everard Read Gallery, Йоханнесбург), и в Хорватии – с акварелями (2000, Городской Музей г. Пазина (Muzej Grada Pazina); 2002, ХМНИ) и подстекольной живописью (1979, 1984, Галерея наивного искусства в Хлебине; 1996, Музей Матиа Скурьени (Musej Matija Skurjeni), Запрежич; 1992, «Хорватское наивное искусство. 60 лет», Центральная Галерея, Загреб; 2003, Dora Art Gallery, Вараждин; 2005, Галерея Владимира Филаковаца (Vladimir Filakovac Gallery), Загреб). Её картины находятся в постоянной экспозиции Музея Шарлотты Цандер с 1996 года.

рамках Хлебинской школы (в первую очередь это касается работ 1969–2000-х годов).

Как и подавляющее большинство крестьянских художников, в начале своего творческого пути Д.Лончарич попала под влияние актуальных на тот момент концепций, поскольку сформировать индивидуальный стиль и отойти от устоявшихся канонов к двадцати годам довольно сложно. Ранние произведения Д.Лончарич – типичные работы *хлебница* (сюжеты, иконография, цветовая палитра). Можно предположить, что ее первые стекла были лишь «пробой пера» и попыткой выделиться на общем фоне господствующих тенденций.

В середине 1980-х Д.Лончарич, наконец, нашла свою жанровую нишу – пейзаж. Эти, уже зрелые работы, отчасти напоминают пейзажи «малых голландцев» (Я. ван Рейсдал, А. ван Эвердинген), отчасти обнаруживают родство с произведениями американских художников-люминистов (С.Р.Гиффорд, М.Д.Хед). Трудно сказать, прямое ли это заимствование, но определенно прослеживается некоторая схожесть композиций (низкий горизонт) и образности (детали неба, светотень, общая атмосфера).

В работах Д.Лончарич, как и у Н.Швегович-Будай очень важны цвет и свет – они главные инструменты художницы. Автор использует все элементы игры светотени, от бликов до рефлексов, и располагает смысловое ядро работы в глубине. Ее пейзажи не нарративны, в них практически нет людей и животных, а контуры зачастую размыты, с применением сфумато. Полоска земли на переднем плане, всегда тёмная (с редкими пятнами зелени и схематичными изображениями мельниц и крестьянских домов), ближе к горизонту светлеет и почти у кромки уже видны луга, рощи и озера. Д.Лончарич ведет зрителя от нижней части картины вверх, постепенно подводя к главному образу – облаку, изображение многочисленных вариациях которого (от грозových до перистых, от малахитовых до шафрановых) можно найти практически во всех картинах художницы. В работах, с преимущественно затемнённой цветовой палитрой, эти облака будто высвечены в тумане прожектором («Пейзаж с жёлтым полем», илл. 1.98). Работы Д.Лончарич немного напоминают живопись А. Куинджи, в частности его

«Лунную ночь на Днепре» (1880, холст, масло, ГРМ) – та же реалистичность света, его «материальность». При этом композиционное строение у Д.Лончарич другое, огромные облака, через которые пробивается свет, она располагает обычно в центре. Хорватский искусствовед И.Зидич обратил внимание на некоторую монохромность работ Д.Лончарич³⁰³, словно в каждой отдельной картине художница использует всего несколько близких друг другу цветов, а внимание зрителя «направляет» на самый светлый объект – смысловой центр картины.

Небо завораживает художницу – необъятное, таинственное, манящее оно становится для нее бесконечным источником вдохновения. В работах Д.Лончарич 1980-х годов доминируют два образа – света и тьмы. Но у автора они не символизируют добро и зло, а отображают две хтонические сущности, тяготеющие к разным полюсам: «Ночь и луна – реквизиты тьмы, смерти и – глядите! – женщины. Это именно воплощение женщины, с ее таинственностью, тщеславием, связями с подземным миром, водой, оплодотворением, ночью и луной – символами опасности, пугающим рождением тьмы»³⁰⁴. Сложно сказать, подразумевала ли художница именно эту символику в своих работах, но определенные точки соприкосновения со словами И.Зидича есть – творчество Д.Лончарич чувственно, в какой-то степени интимно (в этом кроется и присущая произведениям художницы будуарность и салонность).

В начале 1990-х годов Д.Лончарич «осветляет» свои работы, добавляя в пейзажи больше теплых красных оттенков (кармин, рубин, киноварь), придающих картинам мягкое и тёплое свечение. Облака бледно-желтые, голубые, белые – уже не аллегии надежды, как в работах 1980-х годов, а символы чистоты («Вид с Белогорья», илл. 1.99).

В середине 1990-х годов Д.Лончарич временно возвращается к канонам Хлебинской школы, переключаясь на изображение отдельных элементов

³⁰³ Zidić I. Zadnja svetlost / I. Zidić // Narodno sveučilište Dubrava. [Электронный ресурс] http://www.ns-dubrava.hr/2416-dragica_loncaric_i_nada_svegovic_budaj_1984 (дата обращения 12.07.2017).

³⁰⁴ Там же.

растительности (деревья, кусты и цветы): букет бегоний, размером с баобаб, возвышается над сельской местностью («Бегонии», илл. 1.100); сухое дерево, ощерившись ветками, органично вписано в буколический пейзаж («Верба», 1990, стекло, масло, ч/с). На наш взгляд, именно благодаря этим работам имя Д.Лончарич внесено в историю Хлебинской школы, ведь иконография и манера исполнения приближаются к каноничным изображениям Подравинского круга. В этот же период Д.Лончарич увлеклась акварелью. Работы, напоминающие скорее цветочные пятна, словно окутаны туманом, через который едва угадывается сюжет. Размытость контуров и очередная игра света и тени; в этих меланхолических, лирических акварелях отчетливо чувствуется влияние импрессионизма, в частности произведений К.Моне.

В начале 2000-х годов Д.Лончарич создала цветочный цикл. Неестественно увеличенные элементы цветов выбраны неслучайно – в этих картинах прослеживается эротический подтекст, раскрытые лепестки представляются зрителю не цветами, а, скорее, аллюзиями на женское начало³⁰⁵ («Будущий ирис», илл. 1.101). Цветовая палитра также претерпела радикальные изменения – теперь она насыщенная, яркая, страстная, несущая заряд энергии. На наш взгляд эти работы – выход за рамки наивной живописи, с этого момента Д.Лончарич перешла в поле современного искусства, окончательно разорвав свою связь с Хлебинской школой.

В 1980-х годах явственно ощущалась необходимость новой парадигмы: «Пасторальный образ, созданный путем комбинирования типичного «реквизита», может говорить только о близорукости и небрежности художника. Вопреки этому, лишь мнимый отход от устоявшихся правил поощряется как акт индивидуализма, но и это самовыражение буквально подпитывается соками «основного источника»... Сегодня совершенно очевидно, что [творчество Д.Лончарич] это новый поэтический опыт внутри *хлебинского* круга; обновленный опыт, который, конечно, также опирается на индивидуальные

³⁰⁵ «Цветочная серия» была использована в декорациях к пьесе «Монологи вагины» (1996, И.Энслер) в 2003 году в Сатирическом театре «Керемпух» (Загреб).

образы некоторых протагонистов, но с четким разграничением матрицы»³⁰⁶. Д.Лончарич отошла от традиционализма современников, создав в пейзажах атмосферу сентиментальности, на наш взгляд, её вклад в развитие течения – драматично-меланхолические пейзажи. Но, приходится признать, что ее работы все же сильно отличаются от картин *хлебинцев*, и дело не только в иконографии и манере исполнения, но и в очевидном влиянии профессионального искусства. Д.Лончарич – спорная фигура в хорватской наивной живописи. Так, ее ранние работы, не подвергшиеся эрозии академизма можно причислить к Хлебинской школе, но пейзажи конца 1980–1990-х годов, которые и прославили ее как живописца, технически и качественно превосходят работы крестьян-самоучек. Тем не менее, в ее творчестве легко обнаружить связь с народными корнями, трепетную любовь к родной земле, желание рассказать и показать зрителю микромир *хлебинца*, с его одержимостью природой.

У художественного наследия Д.Лончарич и Н.Швегович-Будай определено есть точки соприкосновения: использование приемов люминизма, абстрактность пейзажей и фигур, отказ от «вторичных», лишних деталей, затемненная цветовая палитра. Работы Н.Швегович-Будай и Д.Лончарич являются примерами новой художественной традиции *хлебинского* круга; своим творчеством они продемонстрировали, что каноны можно несколько пошатнуть, отбросив устаревшие шаблоны и формы. Но творчество художниц нельзя назвать схожим, различия наблюдаются в сюжетах, манере исполнения и технике. Также отметим, что творчество Н.Швегович-Будай, на наш взгляд, нарративно, в нем чувствуется тяга к эпосу, желание дистанцироваться от *хлебинских* жанровых композиций; в то время как работы Д.Лончарич, не несущие в себе повествовательной нагрузки, — это попытка вырваться за пределы клише пасторалей в рамках крестьянских пейзажей. Все же актуальные тенденции сильно подавляли индивидуализм, который мог проявить мастер в рамках направления, в 1980-е годы «сказать новое слово» в крестьянской наивной живописи было

³⁰⁶ Špoljar M. Dragica Lončarić / M. Špoljar // Narodno sveučilište Dubrava. [Электронный ресурс] http://www.ns-dubrava.hr/2416-dragica_loncaric_i_nada_svegovic_budaj_1984 (дата обращения 12.12.2017).

затруднительно – сюжеты и темы, образы и герои эксплуатировались на тот момент уже пятьдесят лет – но тем ценнее творчество мастеров, нашедших новые грани и смыслы в, казалось бы, уже исследованном поле. Таково творческое наследие и двух других ярких художниц – Б.Златар-Милинкович и К.Хенц.

Б. Златар-Милинкович и К.Хенц

Бисерка Златар-Милинкович (р.1959) принадлежала к плеяде юных художников-вундеркиндов – рисовать начала еще ребенком, первая персональная выставка состоялась в пятнадцать лет и сразу за рубежом³⁰⁷. В основном художница пишет малоформатные работы (500х600мм), преимущественно в пастельной гамме. Свет в работах мягкий, словно от свечи. Работая в технике подстекольной живописи, Б.Златар-Милинкович также пробовала себя и в декоративно-прикладном искусстве³⁰⁸. В 2009 году состоялась крупная экспозиция, посвященная сорокалетнему юбилею творчества художницы (Галерея «Старый город», Джурджевац, Хорватия)³⁰⁹.

Ранние работы автора – типичные жанровые композиции – выполнены с большой точностью к деталям, вниманием к перспективе и тени. Сюжеты шаблонны – сцены крестьянских гуляний («Веселье», 1975, стекло, масло, ч/с), уборка урожая, выпас скота («Мой дед», 1979, стекло, масло, ч/с), борьба со стихией («Землетрясение», илл. 1.102). Гривы лошадей, развивающиеся от ветра, словно длинные локоны юных селянок, прописаны с нежностью к каждой пряди; даже стог сена, и тот скорее напоминает россыпь пшеничных волос, нежели сноп сухой травы («Деревенский двор» (илл. 1.105). В этих ранних работах сложно не отметить откровенную преемственность тем и манеры исполнения. Схожесть с

³⁰⁷ 1974, Galerie Erike Lederer, Франкфурт-на-Майне. Творчеству Б.Златар-Милинкович посвящены два документальных фильма и монография С.Шполярича (2004).

³⁰⁸ Художница создала серию витражей для местного прихода (1996, Церковь Св.Ионна Крестителя, Готалово), расписала сотню ваз по просьбе немецкого галериста Г.Кауфманна, а также проиллюстрировала несколько книг и занималась шелкографией (1996, «Портфолио сериографий», Копривница).

³⁰⁹ Б. Златар-Милинкович персонально выставлялась на родине (1975, 1997, Подравинский банк, Копривница; 1993, Галерея Мирко Вириуса, Загреб) и за рубежом (1982, 1988, Galleria Meta, Штутгарт; 1991, Hause IMS, Франкфурт-на-Майне).

картинами других мастеров, как и в случае Д.Лончарич, объясняется молодостью и неопытностью³¹⁰. Поездка в Европу, посещение художественных музеев, общее расширение кругозора оказали положительное влияние на художницу³¹¹. В ее работах конца 1970-х годов впервые появляются элементы рококо – идилличность, камерность, «меланхоличное изящество» – ставшие впоследствии характерными для всего творчества Б.Златар-Милинкович.

Излюбленный жанр художницы – натюрморт, на бесконечной веренице которых отображено необычное соседство атрибутов сельской жизни (вазы с полевыми цветами, кухонная утварь, початки кукурузы, тыквы) и детства (игрушки, книги, сувениры и безделушки). В натюрмортах зачастую нарушены пропорции – предметы гротескно увеличены, по сравнению со своими оригинальными прототипами, за счет чего совершенно невозможно сконцентрироваться на деталях: зритель вынуждено воспринимает картину едино, без определения смыслового центра. Характерный для всех *хлебницев* прием (те же натюрморты М.Ковачича или И.Генералича представляют собой нагромождение крупных предметов в центре стола) проистекает из-за невозможности наивного художника выделить одному предмету главную роль: для него они все равно важны.

Как писал С.Шполярнич, Б.Златар-Милинкович – «поэт, который рисует»³¹². Лиризм, пастельная цветовая палитра и определенная система образов отражают поэтический образ юности. Художница рисует разные предметы исходя из своей личной с ними связи – кукол потому, что у нее маленькой их не было, музыкальные инструменты, потому что в детстве её тянуло к музыке, книги из-за любви к литературе, а животных, потому что они часть её «нищего, но все равно

³¹⁰ Б.Златар-Милинкович: «В начале мои работы были схожи с картинами других наивных художников. Не потому, что я этого хотела, а потому что я была слишком молода, чтобы найти свой собственный стиль» (Zlatar-Milinković B. A river flows / B. Zlatar-Milinković // Špoljaric S. Biserka Zlatar. – Zagreb : Biblioteka of Croatian original art, 2004. - S. 108).

³¹¹ Б.Златар-Милинкович: «Я признаю, что я хотела изменить стиль, в котором работала, отчасти потому, что классическое наивное искусство не отвечало моему духу, отчасти потому, что я хотела доказать людям, что я способна быть другой» (Zlatar-Milinković B. A river flows / B. Zlatar-Milinković// Špoljaric S. Biserka Zlatar. – Zagreb : Biblioteka of Croatian original art, 2004. – S. 108).

³¹² Špoljaric S. Biserka Zlatar. – Zagreb : Biblioteka of Croatian original art, 2004. – S. 34.

прекрасного детства»³¹³. В натюрмортах Б.Златар-Милинкович особенно ярко чувствуется «зарождающаяся женственность» – нежные букеты пионов и ландышей, шкатулки с украшениями, коляски, фарфоровые статуэтки, музыкальные шкатулки – в этих произведениях ощущается тонкая грань между детскими забавами и взрослением, своего рода распутье, на котором оказывается девочка-подросток («Время нежности», 1994, стекло, масло, ч/с).

У художницы есть несколько характерных образов. Например, клоуны, они в работах Б.Златар-Милинкович – символ дихотомии: как олицетворение радости и жизнелюбия («Музыка для нас», 1996, стекло, масло, ч/с) и, в то же время, грусти и печали («Последняя песнь», илл. 1.104). На картинах мастера часто встречается жемчуг, и это тоже неслучайно – имя художницы именно так и переводится с хорватского, поэтому присутствие бус в натюрмортах своего рода автограф.

Другой часто встречающийся образ – конь, но в отличие от многих крестьянских мастеров, изображавших лошадей как тягловую силу, Б.Златар-Милинкович видит в них, в первую очередь, «метафору жизни и свободы»³¹⁴. Многозначность образа художница использует и в натюрмортах, изображая, например, небольшую лошадь-качалку («Потерянное детство», 1992, стекло, масло, ч/с), и в анималистических работах – «портретах лошадей» в духе Дж.Стаббса (1724–1806). Как и у английского живописца, животные Б.Златар-Милинкович прописаны детально, с анатомической точностью («Дикая красота», илл. 1.103). Образ лошади встречается в культуре разных этносов и стран с древнейших времен, он многогранен и полон символики. У Б.Златар-Милинкович конь – эмблема мужества, духа и благородства. Своей силой и мощью напоминающие известные скульптуры П.Клодта (1805–1867) лошади художницы есть воплощение величественной красоты и безвозвратного бега времени.

³¹³ Цит. по: Zlatar-Milinković B. A river flows / B. Zlatar-Milinković// Špoljaric S. Biserka Zlatar. – Zagreb : Biblioteka of Croatian original art, 2004. – S. 116.

³¹⁴ Б.Златар-Милинкович: «Скача рысью, лошадь символизирует свободу от (вековых) ограничений. Но могущественная сила и красота, бросающаяся в глаза поначалу, уступает место благородству» (Цит. по: Špoljaric S. Biserka Zlatar. – Zagreb : Biblioteka of Croatian original art, 2004. – S. 36).

В картинах Б.Златар-Милинкович женский почерк чувствуется отчетливее, чем в работах Н.Швегович-Будай: с любовью прописаны куклы и игрушки, дневники и полевые цветы («Пищу тебе», илл. 1.106). Такая крепкая связь с воспоминаниями детства нередко встречается в работах наивных художников, им проще вспоминать былое, нежели идти в ногу со временем. Вынуждены не согласиться с С.Шполярчем в том, что Б.Златар-Милинкович – современный художник, её произведения нельзя ограничить исключительно рамками наивного искусства, так как мастер вышла за пределы этого круга, став частью поэтики профессиональной живописи³¹⁵. Творчество Б.Златар-Милинкович настолько глубоко укоренено в ее «детском периоде», что отделить ее работы от нарратива крестьянских художников представляется просто невозможным. И хотя не стоит отрицать влияния высокого искусства (как, собственно, и общей эрудиции), натюрморты Б.Златар-Милинкович – трогательно закапсулированные юношеские мечты и треволения, мгновенно возвращающие зрителя в детство представляются не совсем типичным, но очевидным изображением «Золотого рая». Нет ломящихся от снеди столов, кувшинов вина, и плотских утех, но есть нежность, с которой вспоминается молодость, ощущение безопасности и открытости мира – в этих искренних работах, на наш взгляд, заключается вклад Б.Златар-Милинкович в развитие течения.

Продолжая тему «меланхоличной изящности», нельзя не упомянуть творчество другой наивной художницы – Катарины Хенц (р.1948). Как и Д.Лончарич, К.Хенц имеет высшее образование, правда не профильное³¹⁶. Первая выставка художницы состоялась в возрасте восемнадцати лет в галерее «Likum», и была хорошо принята публикой³¹⁷.

³¹⁵ Špoljarić S. Biserka Zlatar. – Zagreb : Biblioteka of Croatian original art, 2004. – S. 54.

³¹⁶ Факультет югославистики и философии, Университет Загреба.

³¹⁷ Плодотворные отношения сложились у художницы с Антоном и Ирис Хелл (Hell&Hell Gallery, Мюнхен), которые с 1975 года организовывали персональные выставки художницы в Германии и издали две большие монографии о её творчестве (1986,1993), а также юбилейный каталогонографию в честь 25-летия сотрудничества. Пастельным работам К.Хенц посвящена монография Г.Гамулина и Ф.Фикера (1993). К.Хенц, совместно с мужем З.Хенцом (агент художницы) владеет художественной галерей «Мона Лиза» в Загребе. К.Хенц – член Хорватской ассоциации наивных художников.

Сразу оговоримся, что творчество К.Хенц после 1990-х годов далеко ушло от *хлебнских* канонов, но в работах 1969–1989-х присутствует чисто «хегедушичевская» иконография. Как заметил Г.Гамулин, творчество К.Хенц принадлежит Хлебнской школе, «но не благодаря своему стилю и морфологии, а на более фундаментальном уровне, благодаря своей глубокой «наивности»³¹⁸. На наш взгляд, причисление Д.Лончарич (и тут тоже нужно учитывать конкретный период творчества) к *хлебницам*, но при этом не включение в Подравинский круг К.Хенц (со ссылкой на академическое образование) не логично. Работая в рамках течения, К.Хенц, как и Д.Лончарич, смогла отойти от привычных канонов, не дистанцируясь от них окончательно. Переехав в возрасте тринадцати лет в Загреб К.Хенц не потеряла той живительной связи с родными краями, вдохновившей мастера на создание уникальных для Подравинского круга работ, лишенных сарказма и бурлеска, своего рода романтизированных образов из детства.

Художница умело использует свет в картине, акцентируя им внимание на конкретных деталях, как бы указывая зрителю, на что стоит обратить внимание – колосющееся поле летним вечером («Пшеница созрела», 1981, стекло, масло, ч/с), свет лампы сапожника («Ночная работа» (илл. 1.107), нелепые костюмы колядующих («Ряженые», 1988, стекло, масло, ч/с). Палитра картин К.Хенц светло-коричневая, со всевозможными желтыми оттенками, создающими приятное свечение и ощущение уюта. Похожие на пастель даже в технике подстекольной живописи (приглушенные тона, мягкие, скругленные очертания) картины К.Хенц напоминают работы К.Хегедушича в женской интерпретации. Творчество художницы схоже и с наследием Б.Златар-Милинкович – так же «девичья рука» и бесконечная череда воспоминаний.

Описанные нами художницы не единственные женщины в истории наивного искусства Хорватии, есть и другие имена, например, Катарина Крварич (р.1952) и Марица Мавец-Томлянович (р.1920). Их работы правда тяготеют к

³¹⁸ Цит. по: Gamulin G. A preface for Katarina Henc. exh.cat. – Vienna: Aldstat Galleria, 1977. – S.2.

архитектуре и урбанистике, в противовес пасторальной идиллии *хлебинской* жанровой живописи, вдохновляясь родным Загребом, художницы пишут окружающую действительность – городские пейзажи, бытовые сцены.

В исследовании мы проанализировали творчество только четырёх авторов-женщин, но это не случайная выборка. Н.Швегович-Будай, на наш взгляд, является одной из самых ярких фигур в истории хорватского наивного искусства в целом. Ее творчество уникально в своем многообразии, талант художницы бесспорен. К.Хенц, Б.Златар-Милинкович и Д.Лончарич также внесли свой особый вклад в историю Хлебинской школы. Их работы, на удивление монолитные и целостные, привнесли в хорватский наив недостающую ему сентиментальность и лиричность.

Хлебинская школа, на наш взгляд, как художественный процесс движется к своему логическому завершению. В рамках течения в настоящий момент работает лишь небольшая группа художников, по сравнению с 1950–1970и годами. Общий уровень качества хорватского наивного искусства с 1980-х годов только снижается, не говоря уже об оригинальности; коммерческие работы, созданные исключительно с целью продажи, художественного интереса не представляют вовсе. Типичная *хлебинская* жанровая живопись, пейзажи и натюрморты, ставшие клише еще в 1960-х годах, продолжают тиражироваться современными наивными художниками, но теперь уже бесталанно, сильно проигрывая даже работам восьмидесятников. Поэтому особенный интерес представляют картины С.Иванца, Д.Тетеца, З.Сигетича и М.Тота – оригинальные в своей манере исполнения и превосходно выполненные технически они составляют полноправную часть наследия Хлебинской школы.

Д.Тетец и С.Иванец. З.Сигетич и М.Тот

Ближе всего к художественным традициям крестьянских живописцев творчество Дражена Тетеца (р.1972). Преемственность *хлебинских* канонов

(типичное изображение растительности, имитация объема в фигурах персонажей, деление пространства в картине, технологии подстекольной росписи) дополняется индивидуальной манерой исполнения и разнообразием сюжетов и тем. Первые работы Д.Тетец писал еще в детстве, «ребенком ходил в Хлебинскую галерею как в храм – смотреть и вдохновляться»³¹⁹. Первая выставка состоялась в 1991 году, где работы Д.Тетеца были замечены Й.Генераличем³²⁰.

Д.Тетец живет в Хлебине, занимается пчеловодством и каждый день по несколько часов рисует – признается, что без этого никак не может, желание творить идет изнутри³²¹. На сегодняшний день в Хлебине живут и работают одновременно несколько наивных художников, но качество их работ уступает картинам Д.Тетеца. Такое положение дел, возможно, связано не столько с техническими особенностями подстекольной живописи, сколько с регулярностью практики: для постижения азов мастерства требуется от пяти до десяти лет, во время которых нужно каждый день рисовать по несколько часов. С 1930-х годов для хорватской деревни многое изменилось в лучшую сторону, но на такие эксперименты с живописью у односельчан Д.Тетеца, по большей части, все еще нет ни средств ни времени.

Представители Хлебинской школы, подражая И.Генераличу, до 1950–60-х годов писали картины в три слоя – и последний, фоновый, был монохромным, им картину «замазывали». С развитием течения художники пытались «углубить» пространство в произведениях, не ограничиваясь тремя планами. Д.Тетец создает технически сложные работы, используя массу оттенков зеленого, и трудность заключается в первую очередь в том, чтобы задний фон случайным образом не слился с передним. Художник использует тонкое прозрачное стекло и дорогие голландские краски. Это позволяет картинам не тускнеть, и работы живо играют

³¹⁹ Приложение 2.

³²⁰ Й.Генералич впоследствии приобрел несколько работ у начинающего художника и дал пару советов относительно манеры исполнения.

³²¹ Творчеству Д.Тетеца посвящены несколько вступительных статей к каталогам выставок (например, Lenković M., Špoljarić S. *Dražen Tetec*. – *Zaprešić* : Muzej Matija Skurjeni, 2013. – 17 s.; Kušenić H. *Samozatajni kritičar vremena*. – Koprivnica : Muzej grada Koprivnice, 2017. – 33 s.).

цветами даже при отсутствии направленного света, что немаловажно, так как у произведений Д.Тетеца палитра яркая: кричаще золотые оттенки снопов сена переплетаются с багрянцем листвы, искрящаяся голубизна неба с изумрудной зеленью воды.

Во многом подражая М.Ковачичу, Д.Тетец, тем не менее, не владеет техникой портретного изображения – лица его крестьян напоминают маски, а у рефренного образа художника-наблюдателя (альтер эго автора) вовсе лицо скрыто шляпой. Художник сравнивает картину с книгой, и, как и в книге не может быть только одной страницы, так и в картине нет только одного персонажа – с этим напрямую связано богатство деталей его произведений, их многолюдность. Так, каждый сантиметр незаполненный людьми, населен флорой и фауной, даже на небе нет свободных мест – облака и птицы неизменные его спутники. Такая манера письма отчасти роднит творчество художника с принципами народного искусства – автор будто стремится украсить любую гладкую поверхность, сделать ее нарядной и яркой. Из-за подобной «густонаселённости» работы Д.Тетеца напоминают «Фламандские пословицы» П.Брейгеля Старшего (1559, дерево, масло, Государственные музеи Берлина) – своеобразный художественный и культурный код из цветов и образов, расшифровывать который предстоит зрителю.

Как пишет С.Шполярнич, главной темой творчества Д.Тетеца является «радость маленького человека, слившегося с природой»³²² («Наводнение», илл. 1.108). Любовь Д.Тетеца к родной земле – лейтмотив творчества: с дотошностью выписанные листочки, соломенная крыша дома, пушистые коты, пасущиеся коровы и Драва, то в виде полноводной реки, то тонкого ручейка. С рекой художника связывают воспоминания детства, по его признанию «Драва – это красота, она всегда разная, и это завораживает»³²³. Д.Тетец считает, что мастер пишет то, о чем на данный момент размышляет, поэтому в его картинах нет единого сюжета, и творчество не поддается четкой дифференциации. Несмотря на

³²² Цит. по: Lenković M., Špoljarić S. Dražen Teteć. Zaprješić : Muzej Matija Skurjeni, 2013. S. 3.

³²³ Приложение 2.

обилие жанровых композиций и пейзажей в его творчестве, художник тем ни менее смог привнести некоторое сюжетное разнообразие в традиции Хлебинской школы.

Творчество Д.Тетеца иронично, мастер считает, что юмор позволяет сказать то, что думаешь, и поэтому с его помощью так легко критиковать. Сатира Д.Тетеца – это и изображение деревенских жителей в нелепых ситуациях, и просто анекдотические зарисовки. Например, работа «Возвращение Хлебинского петуха» (илл. 1.109), в основе которой лежит нелюбимая история, связанная с наследством И.Генералича и искусствоведом Б.Елушич (на тот момент главой Хорватского Музея наивного искусства в Загребе). И.Генералич завещал свои работы из частного собрания Галереи наивного искусства в Хлебине, но после смерти мэтра большая часть картин все же оказалась в Загребе. В работе Д.Тетеца проиллюстрирован момент «воровства» – сотрудники музея, во главе с Б.Елушич уносят работы И.Генералича из Хлебине; селяне опечалены и плачут; внимание привлекает огромных размеров петух, проливающий слезы на крохотного оленя (оба персонажа выполнены в характерной для И.Генералича живописной манере). Этой работой художник хотел продемонстрировать, как некрасиво поступили столичные искусствоведы по отношению к его односельчанам, лишив их по праву принадлежащей коллекции И.Генералича³²⁴.

В творчестве художника мифологическое соседствует с библейским, а ироничные зарисовки из жизни деревенских жителей перемежаются с экзистенциальными размышлениями. Например, работа «Дарвин» (илл. 1.110). В типичном *хлебинском* антураже зритель видит ученого, играющего в шахматы с обезьянами. С дерева свешивается полуженщина-полузмея (отсылка к библейской Еве), протягивающая яблоко Ч.Дарвину; натуралист в замешательстве – от кого же произошли люди? От Бога или от обезьяны? Примечательна другая работа из этого же условного жанрового цикла – «Размышления» (2009, стекло, масло, ч/с). В центре картины – обнаженная,

³²⁴ История с перемещением картин из Хлебине в ХМНИ, возможно, и не имеет никакой криминальной подоплеки, но *хлебинцы* верят, что столичные искусствоведы их обокрали.

напоминающая одалиску, проводящую свой день в чтении, на берегу у озера. Подперев голову рукой, она погружена в изучение Библии, а рядом с ней корзина с вином и подрясник монахини. На первый взгляд – довольно странное и фривольное обращение с христианскими образами, но в подобном контрасте нет противоречия: вино – кровь Христа, а нагота девушки – первородная невинность³²⁵. Отношения художника к религии лишено сакральности, богобоязненности и благоговения, свойственных крестьянским наивным художникам. Д.Тетец разделяет церковь и Бога, где первое – это институт, не лишенный своих изъянов. Поиски автором новых тем и образов для своих работ обогатили фонд Хлебинской школы в первую очередь, благодаря сюжетному разнообразию – у Д.Тетеца, как и у большинства *хлебинцев*, существует бесчисленное количество жанровых зарисовок, но, в то же время, он один из немногих, кто обратился к современной теме «поиска себя», экзистенциальным и философским проблемам.

Человеческая жизнь во всем ее многообразии занимает главное место в работах Д.Тетеца (и в этом он, конечно, несколько отступает от канонично главного для *хлебинца* жанра – пейзажа). В изображении «деревенской повседневности, Д.Тетец переступает порог реалистического изображения и приближается к фантазмагории»³²⁶. Его картины наполнены вымыслом, приукрашивающим действительность, создавая ощущение сказочности («Дравские русалки», 2016, стекло, масло, собрание автора). Небылицы и притчи, мифы и предания переплетаются в его творчестве с повседневными заботами и обрядностью деревенской жизни.

На фоне бесконечной вереницы тетецовских крестьян, озабоченных нетипичными для сельских жителей проблемами, контрастно выглядит творчество другого современного художника – Степана Иванца (р.1953) из деревни Кладар. Мастер хотя и тяготеет к хлебинским канонам, сам себя с Хлебинской школой не ассоциирует, так как в Кладаре, по словам художника,

³²⁵ «А были они нагими, Адам и жена его, и не стыдились этого» (Библия, Бытие 11: 25).

³²⁶ Приложение 2.

существует своя живописная традиция. Нам трудно согласиться с такой позицией. Тщетно отрицать общее влияние Хлебинской школы на подавляющее большинство хорватских наивных художников, вне зависимости от того причисляют ли они себя к отдельным микросообществам или работают индивидуально. К тому же образность работ автора довольно наглядно отражает тесное родство с устоявшейся художественной традицией, поэтому мы будем рассматривать творчество С.Иванца как часть наследия Хлебинской школы.

Писать работы в технике подстекольной живописи (самостоятельно) художник начал в 1970-х годах, его первая персональная выставка состоялась в 1972 году в Загребе (Галерея Лотрцак)³²⁷, где юный автор познакомился с В.Малековичем. Искусствовед нашел сходство работ С.Иванца с П.Брейгелем Старшим. Молодой художник же никогда об именитом мастере не слышал. Купив впоследствии каталог фламандского живописца, С.Иванец действительно обнаружил некоторое сходство – природа Фландрии напомнила ему Подравину.

Отойти от каноничной иконографии, художник смог к концу 1970-х годов, окончательно выработав характерный индивидуальный стиль. С.Иванец признается, что (в отличие от Д.Тетеца) ему не так интересна человеческая психология, лейтмотив его творчества – природа в разные времена года, как она меняется, какие преобладают цвета и так далее. Пейзаж С.Иванца – это образ, отражение реальности через призму фантазии. Художник считает, что «целый мир можно увидеть в одном квадратном метре – нужно только знать, куда смотреть»³²⁸. С.Иванец отдает предпочтение зимним пейзажам, так как летом, по словам художника, «слишком много красок». Разнообразие в свои зимние картины художник привносит при помощи цвета – то сгущая фон фиолетово-черными грозowymi тучами, то расцветивая небо теплыми оттенками

³²⁷С.Иванец принимал участие примерно в пятистах совместных с другими наивными художниками экспозициях и порядка двадцати раз выставлялся индивидуально (1978,1995, Галерея Мирко Вириуса, Загреб; 1986,1988, 1989,1991 Hermance Atelier Cora, Женева). И хотя некоторые экспозиции проводились совместно с современными художниками, представителями авангарда (1976, Дом культуры, Грац), С.Иванец все же ассоциирует себя с наивным искусством. С 1968 года художник плодотворно сотрудничает с Галерей художников-самоучек в Требне (1974, 1979, 1981–1984, 1997, 2008, 2010, 2012, 2013), регулярно принимая участие в групповых экспозициях наивных художников.

³²⁸ Там же.

предзакатного солнца. Для большинства пейзажей художника характерен низкий горизонт, и по мере удаления от зрителя, нижний слой (земля, вода) из довольно реалистичной манеры изображения исполнения переходит в «мозаику разбитых стекол», «цветных черепков» («Зеленая зима», илл. 1.113).

Излюбленный образ мастера – «летающий город», расположенный то на листьях громадного цветка («Осенние цветы», 1979, стекло, масло, собрание автора), то внутри огромных глиняных чаш («Жизнь и смерть», илл.1.114). Художник объясняет это тем, что Кладар расположен в низине, и другие поселения на холмах, выглядят издали парящими в небе³²⁹. Такой, казалось бы, необычный образ занимает вполне устойчивое положение в мировой культуре. Так, к примеру, «города в небе» активно использовались в литературе («Хроники Амбера» Р.Желязны, кинематографе (серия фильмов «Звездные войны») и массовой культуре³³⁰. Кодификатором данного тропа можно считать «Путешествия Гулливера» Дж.Свифта, там парящий остров Лапута появляется впервые. В изобразительном искусстве данный образ встречается в работах сюрреалистов – похожий мотив прослеживается в творчестве польских художников Мартина Колпановича³³¹ (р.1963) и Яцека Йерка³³² (р.1952). У С.Иванца города-чаши, парящие над Кладаром являются своеобразным воспроизведением метода «чистого психологического автоматизма»: изображая вымышленные объекты, будто вырванные из реальности, художник создает магическую атмосферу иррациональности происходящего.

Необычные, парящие деревни, будто приподнятые над родной Подравиной – фирменный стиль автора, его отличительная особенность. Работая в жанре пейзажа мастер смог сформировать определенную систему образов, ассоциируемую только с ним, что несомненно роднит его с другим известным пейзажистом Хлебинской школы – И.Лацковичем. В своих фантазийных картинах

³²⁹ Там же.

³³⁰ Видеоигры «World of Warcraft», «Final Fantasy XII», «Minecraft», «Ar tonelico: Melody of Elemia».

³³¹ «Восточный экспресс» (2009, бумага, пастель, собственность художника), «Новый Иерусалим» (2013, холст, масло, собственность художника) из серии «Невидимые города» (1996–2013).

³³² «Бюджетные авиалинии» (2009, бумага, пастель), «Город Кован (Абракасас)» (1993, холст, акрил), «Балдахин» (2000, холст, акрил).

С.Иванец воссоздает удивительные затерянные сюрреалистические миры, манящие своей необычностью, словно диковинные города из старинных легенд и сказок.

Д.Тетец и С.Иванец в своей манере изображения стремятся к образности И.Генералича и М.Ковачича (легко узнаваемые приемы и элементы). Реалистичность, точная прорисовка деталей, нарочитая декоративность отличают творчество этих мастеров от работ другого современника – Звонко Сигетича (р.1956).

Художник долгое время работал в фонде «Podravka KUD»³³³ – подразделении компании «Podravka», поддерживающем местную культуру. С выходом на пенсию З.Сигетич стал заниматься активной деятельностью по сохранению наследия Хлебинской школы; для молодых художников, а также исследователей он выступает в роли архивариуса, хранящего бесчисленное множество историй о крестьянских художниках. Из последнего – совместный труд с М.Шполяром и итальянским историком искусства А.Черезаром над монографией наивного скульптора М.Кужмана (1910–1997)³³⁴.

Первая групповая выставка З.Сигетича состоялась в 1968 году, в Хлебине. На тот момент в Галерее наивного искусства выставлялись И.Генералич, М.Ковачич, И.Веченай и другие известные представители хорватской наивной живописи. Для начинающих мастеров места внутри галереи не нашлось, но принять участие им разрешили, поэтому выставка «юных дарований» проходила рядом с забором галереи. З.Сигетич вспоминает, что это все равно было очень значимо для него – выставлять свои работы пусть и не в одном зале с И.Генераличем, но хотя бы рядом³³⁵, так как он не только выступал ментором для

³³³ Основана в 1981 году. За последние 42 года компанией «Podravka» было организовано порядка двухсот выставок на территории Хорватии, а также в ближайшем зарубежье. (Сайт компании Podravka. [Электронный ресурс] <http://www.kud-podravka.com/o-kud-u-podravka> (дата доступа 12.08.2018). Фонд организывает выставки, литературные чтения и концерты; при фонде существует арт-клуб «Подравка 72», оркестр, женский хор и литературный кружок. «Podravka KUD» ежегодно устраивает выставку «Подравинские мотивы», а также периодически экспонирует свою обширную коллекцию творчества хорватских наивных художников.

³³⁴ В отсутствие наследников творчество М.Кужмана начало постепенно забываться, и З.Сигетич, как друг скульптора оказал большую помощь историкам искусства, и даже написал вступительное слово (Ceresar A. Kužman. – Rome: L'Artegrafica, 2016. – 286 p.).

³³⁵ Приложение 2.

всех своих современников, но и рассказывал истории из жизни, легенды и народные предания, оказавших не меньшее влияние на «учеников», чем совместные пленэры.

З.Сигетич пишет не только в технике подстекольной живописи, примечательны и некоторые графические работы автора. Например, рисунок «Святой Николай» (илл. 1.112). Художник рассказывает: «Когда я был маленький, на Новый Год кто-нибудь из соседей наряжался Святым Николаем и ходил по деревне, угощая детей конфетами. Он заходил в дом, и ребенок должен был рассказать молитву, после чего последовала бы награда в виде сладкого. Но мы, дети, очень боялись Крампуса³³⁶ и от страха забывали слова молитвы. В этом рисунке я отразил этот детский страх, когда из головы вдруг вылетели все слова, и ты боишься, что тебя утащит Крампус».

Х.Сигетич считает, что талант подарен ему Богом³³⁷, а творчество – своеобразный «возврат подарка»³³⁸. Картины автора напоминают бережно сохраненные воспоминания детства. В работах художника чувствуется атмосфера нежности, любви «сторге»³³⁹. Мастер часто работает вечером, на закате, возможно этим объясняется выбор мягкой пастельной цветовой палитры (оттенки правда совсем не сумеречные – серый, коричневый, темно-зеленый) и плавность линий. В его картинах не найти атрибутов современной жизни, движение времени размеренно, словно герои застыли в середине прошлого столетия и никак не могут (или не хотят) сдвинуться с этой точки («Летняя тишина», илл. 1.111). З.Сигетич полагает, что хотя в XX веке люди в Хорватии преимущественно жили бедно, такого социального разрыва, как сейчас не существовало. «Все были счастливей, даже без электричества, много общались с семьей, были ближе к земле. При СССР было страшное время, а сейчас люди даже не ценят свободу, которая у них есть,

³³⁶ Спутник и одновременно антипод Святого Николая.

³³⁷ У художника существует библейский цикл, со сценами из Писания – те же мягкие линии, приглушенные оттенки, создающие некоторое сходство с витражом; сюжеты максимально близки к тексту. Работы З.Сигетича украшают алтарь церкви в Жупане.

³³⁸ Приложение 2.

³³⁹ Сторге — одно из четырёх древнегреческих слов (наряду с эрос, филия, агапе), переводимых на русский как любовь. Древние греки так называли семейную, родственную любовь, привязанность, любовь, которую испытывают родители по отношению к детям.

они не понимают, что это – огромный дар»³⁴⁰. Творчество З.Сигетича полно этой светлой грусти по временам ушедшей молодости и далекого детства³⁴¹. Отголоски юности в творчестве художника коррелируют с тезисом Гаррига Масарика (1870–1937)³⁴²: «Крестьянин и сегодня более объективен, чем горожанин, рабочий более объективен, чем интеллеktуал, ребенок потому так погружен в предмет, что долго не осознает самого себя. Только в очень немолодом возрасте, если можно так выразиться, человек смотрит вглубь себя, а не вокруг. Когда он проецирует свое я на окружение, совершенно спонтанно, без всякого критического отношения возникает наивное видение. В происходящем вокруг него наивный художник ищет силы, похожие на те, что движут им самим; по аналогии с собственным я, он видит и в неодушевленных предметах живых и действующих существ, духов и богов»³⁴³. В этой цитате сосредоточено значение детского опыта З.Сигетича, бесконечного источника его вдохновения. Художник признается, что для него писать – это возвращаться в юность, и, смотря на его работы, зритель ощущает эту ностальгическую светлую грусть по счастливым воспоминаниям детства.

Та же лиричность живописи свойственна творчеству и другого наивного мастера – Мато Тота (р.1954). Технологию подстекольной живописи художник освоил в возрасте пятнадцати лет, и впервые экспонировал свои работы в 1972 году в рамках групповой выставки "Молварский круг" (1972, Начальная школа, Молва), а в 1978 году состоялась его первая персональная экспозиция в словенской Липице (отель «Маэстро»³⁴⁴.

Композиционно работы М.Тота схожи: на переднем плане расположены персонажи, сразу за ними – высокий куст тростника; вся группа сосредоточена в

³⁴⁰ Приложение 2.

³⁴¹ У художника был покупатель – крупный судостроитель: «...купил несколько работ на тему рыбалки. Потом он сказал, что в его огромном доме есть комната, в которой висят только мои картины и стоит кресло.... Находясь там, он возвращается в детство, когда сам был мальчишкой и рыбачил. Мои работы напоминают ему о том времени» (Приложение 2).

³⁴² Ученый, профессор Парижского университета, первый президент Чехословацкой Республики (1918–1935).

³⁴³ Цит. по: Pohribni A., Tkac S. Die naïve kunst in der Tschechoslowakei. Praha: Artia, 1967. S. 31.

³⁴⁴ Художник сорок лет успешно выставлялся в Хорватии (1979, 1983, 1990–1991, Музей г. Копривница, Копривница; 1996, ХМНИ) и за рубежом (1978, Болонья; 1998, Толмецо). М. Тот не только известный на родине наивный художник, но и человек с активной гражданской позицией – в 1991–1995 году он с первых дней принимал участие в войне за независимость Хорватии; в 1991 году выставка художника была приурочена к празднованию Национального дня республики Хорватии (галерея «Старый город», Джорджевац).

центре и окружена туманом, как бы «подвешена» вне пространства и времени. Пропорции сильно нарушены (гигантизм тростника), а фигуры героев будто «расширяются» к низу – от вполне реальных пропорций головы и торса к неестественно большим ступням. Натюрморты выдержаны в той же стилистике, но вместо людей гротескно увеличенные объекты – книги, цветы, фрукты и ягоды.

М.Тот – прекрасный колорист. Художник использует цвет для создания настроения, и делает это мастерски. Уникальность работ художника кроется в этом гармоничном сочетании оттенков, умении использовать различные тона. Цветовая гамма работ художника еще более пастельная, чем у З.Сигетича: нежные переходы малиновых и охристых одежд гармонично сочетаются с многообразием цветовых решений фона – от пепельного до цвета морской волны.

На наш взгляд, наиболее интересный цикл М.Тота – библейский. В картине «Крестный ход» (илл. 1.115) Иисус-старец, несет на спине огромный деревянный крест. В работе нет стражников, капель крови, тернового венка и прочих, характерных для этого сюжета, каноничных атрибутов. У Христа М.Тота в руке большое яблоко, в христианской традиции – символ Спасения; под его ногами земля усыпана фиалками – христианские эмблемы смирения и кротости³⁴⁵; в небольшом собрании следующих за Спасителем людей, притаились овцы – агнцы, невинные, искупительные жертвы. Все герои облачены в характерную для своего времени одежду (нетипичный прием для хорватской наивной живописи). Как и в других своих работах, композиционно М.Тот размещает евангельский сюжет вне контекста – зритель не должен быть напуган этой историей, но должен запомнить её как назидание, моральный урок. Работы М.Тота зачастую символичны, размещенные на картине объекты не просто создают антураж, они наполнены скрытым подтекстом, словно автор предлагает зрителю «додумать» сюжет самостоятельно. Например, картина «Белый конь» (илл. 1.116). На представленной работе ангел ведет под уздцы белоснежную лошадь. Первая ассоциация с христианской символикой – всадник апокалипсиса. Но ангел М.Тота

³⁴⁵ Словарь символов. [Электронный ресурс] <http://www.symbolarium.ru> (дата обращения 12.08.2017).

– не победоносный рыцарь, а грустный юноша. Цвет коня – символ праведности, чистоты. Сцена в этой картине – выдуманный художником сюжет: ангел изображен не как посланник Бога, а как сосредоточенный, погруженный в размышления человек.

Работы Д.Тетеца, С.Иванца, З.Сигетича, М.Тота неотделимы от наследия Хлебинской школы. Здесь и каноничная система образов, манера изображения, сюжеты. Отличные, в первую очередь, качеством исполнения от работ коллег, картины мастеров привлекают своей новизной. Несмотря на то, казалось бы довлеющую художественную традицию, авторы смогли если не выйти за рамки течения, то хотя бы возвыситься на фоне бесконечной вереницы китчевых поделок современников. Да, возможно, им не хватило свободы и смелости Й.Генралича, Н.Швегович-Будай, И.Лацковича, но молодые художники стали частью Хлебинской школы, когда все новое, что можно было сказать в рамках направления, было уже многократно проговорено «старшими товарищами». На наш взгляд, рассказ о *хлебинском* наследии, да и о хорватском наивном искусстве в целом нельзя ограничивать художниками 1970–1980-х годов, течение продолжало жить, мастера творили и не учитывать их вклад было бы несправедливо.

3.2. Вне привычных стандартов: И.Рабузин, Э.Фейш и М.Скурьени

Феномен хорватского наивного искусства не тождественен понятию Хлебинская школа, это явление глубже и шире. Творчество *независимых* представляет собой интерес в первую очередь как попытка сохранить в условиях городской жизни глубокую искренность чувств и неподдельный творческий темперамент. В картинах Э.Фейша, М.Скурьени и И.Рабузина *хлебинская* декоративность сочетается с мистическими фантазиями – выйдя за рамки устоявшихся образов и канонов, каждый из них сформировал свой собственный художественный язык, визуально сблизивший их работы с авангардом. Мастера

хотя и стояли несколько в стороне от современных художественных течений, не могли не попасть под влияние модных направлений 1950–1960-х годов. Трудно сказать, копировали ли они работы профессиональных живописцев, но их творчество ментально неразрывно связано с художественными пластами той эпохи.

Одним из таких индивидуалистов является Эмерик Фейш (1904–1969), представитель городского класса – ремесленник и лавочник. Заниматься рисованием Э.Фейш начал довольно поздно, ближе к пятидесяти годам. В 1952 году, с подачи профессионального художника Бошко Петровича, Э.Фейш обращается к теме урбанистических пейзажей³⁴⁶. В 1955 году произошла знаковая для Э.Фейша встреча с Д.Башичевичем, через год куратор Загребской Галереи примитивного искусства организовал первую персональную выставку Э.Фейша в Загребе³⁴⁷.

Основная тема творчества Э.Фейша – памятники архитектуры. Художник не выезжал за пределы Югославии, и свои урбанистические ансамбли перерисовывал с почтовых открыток: «Маленькие спички, обмакнутые в яркие краски, до недавнего времени заменяли ему кисточки, ими он создавал свои церкви, покрытые полосками, словно зебры, бесконечные ряды домов и идеальных дворцов»³⁴⁸. Работы Э.Фейша статичны, монументальны и немного напоминают театральные декорации (обезличенность, отсутствие пространственно-временного контекста). Художник всегда использовал яркую цветовую палитру для изображения своих зданий. Это, возможно связано с тем, что открытки, являвшиеся для него образцом, были черно-белыми, и мастер пытался самостоятельно их раскрасить, перенося на бумагу. С пестротой фасадов контрастирует однотонность фона, формируя гармоничный цветовой баланс

³⁴⁶ Цит. По: Crnković V. Umjetnost bez granica Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2006. S. 46.

³⁴⁷ Работы Э.Фейша экспонировались на территории Югославии, наиболее заметными были выставки в Загребе (ХМНИ, 1956, 2001, 2004) и Белграде (Youth Gallery, 1957 и Sebastian Gallery, 1991). Также художник принимал участие в международных выставках в Италии (Рим, Galleria la Feduca, 1963 и Милн, Галерея искусств, 1980) и Мюнхене (Галерея Шарлотты, 1987). На данный момент творчеству Э.Фейша посвящены две монографии – В.Црнковича (1997, Бёнигхайм) и их совместная работа с Ш.Цандер (1992, Мюнхен).

³⁴⁸ Цит. по: Bihaljia-Merin O. Modern primitives: Masters of Naïve Painting. New York : Abrams, Cop., 1959. P. 120.

динамики и покоя. Ловкость композиционного построения отмечается также в соотношении пустых и заполненных пространств – безлюдность улиц и мозаичность расцветки архитектурных форм. Художник работал темперой (реже маслом) по оргалиту или бумаге, цвета не смешивал, предпочитая работать в близкой пуантилистам технике *чистых цветов*, подразумевавшей «смешение» красок в глазах зрителя.

Художника привлекали городские пейзажи крупных европейских городов – Будапешта («Парламент Будапешта», 1955, бумага, темпера) Венеции («Собор Святого Марка», 1956, оргалит, масло), Брюсселя («Городская ратуша», 1959, оргалит, масло), Милана («Миланский собор», илл. 1.117), Мюнхена («Зарисовка Мюнхена», 1958, бумага на оргалите, темпера) и так далее. Одна из наиболее ярких работ – «Собор Святого Стефана. Вена» (илл. 1.118). В картине отсутствует перспектива, и у зрителя, невольно, создается впечатление, что художник хотел поместить все дома на передний план – «наезжая» друг на друга, здания прописаны по диагонали. Художник рисует не Собор Святого Стефана, но его образ: готичные стрельчатые окна и обилие треугольных форм перемежается с десятком разноцветных кирпичей, создавая карнавальный образ. И даже темный оттенок неба не делает картину мрачной – на черном фоне алеют всполохи городских огней, теплого карминового оттенка. Вена Э.Фейша – нарядная, покрытая лоскутным ковром ярких прямоугольников, по-домашнему уютная.

Свои графические работы, никогда не выставлявшиеся прижизненно, Э.Фейш писал карандашом на оберточной бумаге и использовал, в основном, как шаблоны для работ живописных. В этих лишенных цвета рисунках присутствует характерный для художника баланс противоположностей: если в левой части картины детализировано прорисована башня, то в правой части ее уравнивает купол собора, изображенный почти схематично (*Флоренция*, 1956–1960, бумага, карандаш, ХМНИ).

Здания Э.Фейша плоские, не трехмерные, предметы «скучены» на переднем плане («Центральная площадь. Мариенплатц», илл. 1.119). Художник не только рисовал спичками, но и измерял ими рациональность пропорций, локально

окрашивая плотную сетку маленьких прямоугольников. Композиционные приемы, используемые Э.Фейшем, подобны методам другого наивного мастера – Луи Вивена (1861–1936). Согласимся с В.Црнковичем, что Э.Фейш все же отличен в своей экспрессии: «Мы видим перед собой совершенно разный мазок. У Л.Вивена мазок тонкий, плоский, у Э.Фейша, за исключением ранних работ, фактура плотная, не имеющая тональных переходов»³⁴⁹. Однако попытки хорватского искусствоведа «породнить» творчество Э.Фейша с картинами фовистов и экспрессионистов, на наш взгляд, несколько голословны – мастер явно творчески развивался вне поля известных художественных течений. Согласимся с К.Г.Богемской, что в пейзажах художника «отразилось не столько напряжение урбанистических сцен экспрессионистов, сколько детское, «игрушечное» виденье города»³⁵⁰. В своих картинах-открытках Э.Фейш целиком и полностью концентрировался на передаче чистой архитектурной красоты, какой он сам ее видел.

Обезличенные архитектурные ансамбли Э.Фейша контрастируют с буколическими пейзажами другого хорватского индивидуалиста – Ивана Рабузина (1921–2008), «садовника, выращивающего редкие цветки в горшке»³⁵¹. И.Рабузин, как и Э.Фейш, художник поздний – первая его выставка состоялась в возрасте тридцати девяти лет (Галерея примитивного искусства)³⁵². Признание пришло к И.Рабузину в 1961 году, после экспозиции в “Салоне G”³⁵³, и уже спустя два года в галерее «Мона Лиза» в Париже состоялась первая международная выставка художника, благосклонно принятая публикой.

В интервью Р.Путару (1921–1994), хорватскому искусствоведу, поддерживающему художника, И.Рабузин рассказывает в воспоминаниях детства, объясняющие его живописную манеру: «Мальчиком я хотел иметь большой

³⁴⁹ Crnković V. Feješ. – Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2004. – S. 12.

³⁵⁰ Богемская К.Г. Искусство вне норм. – М. : БуксМАрт, 2017. – С. 283.

³⁵¹ Цит. по: Кардинал Р. Художники–примитивисты. – М. : Искусство, 2000. – С. 40.

³⁵² Художник выставлялся персонально порядка двухсот раз, а также принимал участие в групповых экспозициях. Наиболее заметными в его карьере стали выставки во Франции (1963–1967), Братиславе (Инсита, 1969, 1972) и Риме (Palazzo Braschi, 1970). Творчеству И.Рабузина посвящены четырнадцать монографий, а также несколько документальных фильмов.

³⁵³ Галерея, принадлежавшая авангардной группе «Gorgona Group» («Горгона») (1959–1966).

стеклянный купол. В него я поместил бы солнце, облака, горы, поля, дороги и реку. Там было бы приятное тепло, там бы все процветало. ...<...>... Мои прогулки были первыми не нарисованными картинами. В ушах у меня все время звучал зов о счастье. Я должен создать такой мир, где будет царить счастье»³⁵⁴. В этой цитате отражен не столько взгляд художника на свое искусство, сколько мировидение автора в целом. Мир-сад, мир-шар (под куполом), мир-Рай – всё это архетипичные представления о бытии, уходящие корнями глубоко в древность. В представлении художника природа – лучшее, что можно созерцать, она совершенна, и лучшей формой для ее отображения является круг³⁵⁵. Образ круга – архаичный символ целостности, единства и абсолюта, отсутствие начала и конца, верха и низа, небесное единство, бесконечное движение, женское и мужское начало³⁵⁶. Круг присутствует во всех работах художника – это и солнце, и деревья, холмы и т.д. Мир И.Рабузина наиболее близок к мифотворчеству в его самом архаичном проявлении, где круг – универсальный символ, первоначальное совершенство, заключенное в себе пространство и время.

Основным жанром в творчестве И.Рабузина является пейзаж. Работы трехмерны, но при этом не всегда соблюдены законы перспективы, например, непропорционально увеличены объекты на заднем плане. Таким образом художник расставляет смысловые акценты, соблюдая характерный для наивной живописи прием «чем больше, тем важнее». Перспектива выстроена послойно – несколько линий и планов, углубляющих пейзаж. Картины И.Рабузина безлюдны (за редким исключением), цветовая палитра теплая, преимущественно использованы пастельные тона, мягкие переходы цвета; иногда художник акцентирует внимание на какой-то детали при помощи яркого цветового пятна, но чаще всего зритель воспринимает работу целостно – как и в пейзажах И.Лацковича, у И.Рабузина важны все элементы, соединяющиеся в картине как пазл («На холмах – Первобытный лес» илл. 1.120). Мастер старался отразить в

³⁵⁴ Цит. по: Kelemen B. Jar Ivana Rabuzina. exh.cat. Bratislava, 1972. – 17 s.

³⁵⁵ В.Црнкович писал, что «круг у И.Рабузина – это жизненный центр души, его мандала» (Crnković V. Rabuzin / V. Crnković // Ždelar Z. The circles of the homeland. – Zagreb: Galerija Mirko Virius, 1992. – S. 4).

³⁵⁶ Словарь символов [Электронный ресурс] <http://www.symbolarium.ru> (дата обращения 12.08.2017).

своих работах гармонию природы: оттенки теплые, всё преисполнено благородной красоты. Мир художника близок платоновскому миру идей – работы И.Рабузина показывают жизнь в ее первоначальном значении «божественного дара»: райские солнечные сады и луга, словно высвеченные изнутри, несут умиротворение и покой. Архетипический образ утопического рая, лежащий в основе творчества И.Рабузина, – аллегоричное противопоставление жесткости XX века.

Графика И.Рабузина служила скорее эскизами цветных произведений³⁵⁷, однако и в этом корпусе работ есть примечательные рисунки, например, «Одуванчики» (илл. 1.121). Над стройными рядами сферических цветов, кропотливо выписанных на переднем плане, возвышается огромный диск солнца. Для И.Рабузина в целом характерна гелиоцентрическая система при построении композиции, когда круг солнца, или его аллегории – цветка – является смысловым центром работы. Цветовая палитра опять теплая, чернила светло-коричневые, близкие к терракотовым. В этой небольшой зарисовке отражен талант И.Рабузина как рисовальщика, одуванчики прописаны с большим вниманием к деталям, в нехарактерной для художника реалистической манере.

Один из немногих наивных хорватских художников И.Рабузин также работал в рамках декоративно-прикладного искусства³⁵⁸. Им было создано несколько гобеленов («Великий свет», илл. 1.122) и занавес Театра Такарадзука в Токио (1980, илл. 1.123)³⁵⁹. Занавес представляет собой типичный для художника идиллический весенний пейзаж – приглушенные тона, сферические деревья и облака. В своем письме И.Рабузину Д.Тацумура, директор текстильной компании, выполнявшей заказ, писал, что «поэтика, чистота цвета и музыкальность пасторальных пейзажей напоминают мифологические сюжеты, на интерпретации

³⁵⁷ Прижизненно не экспонировались. Большинство рисунков храниться в личной коллекции семьи художника

³⁵⁸ Справедливо заметить, что И.Рабузин был также автором фресок и гравюр, дизайнером линейки немецкого фарфорового завода Розенталь (1976) и литератором, написавшим нескольких автобиографических очерков. В 1993–1999-х годах И.Рабузин являлся членом Хорватского Парламента.

³⁵⁹ В Японии находится еще один гобелен художника (1983), расположенный в лектории Музея современного искусства в Сайтаме.

которых строится программа театра»³⁶⁰. Гобелены И.Рабузина такая же полноценная часть его творчества, как и картины – это не копии с живописных работ, а самостоятельные произведения, достойные глубокого изучения.

Картина И.Рабузина «расцветена и нарядна, как народная вышивка. Облака в небе расцветают, деревья и цветы подчиняются строгому порядку. Из картины в картину переходит одно и то же настроение, одно и то же декоративное решение. Ритм красок и линий, который увлекает художника, — это ритм гармонии и равновесия»³⁶¹. Декоративность в работах И.Рабузина, испещренных крошечными точками цветов, колосьев и лепестков, сочетается с четкостью геометрических фигур. Художник использовал повторяющиеся образы (над округлыми кронами деревьев покрывающими куполообразные холмы, парят сферические облака), и его верность собственной модели, по словам Н.В.Злыдневой граничит порой с монотонностью: «И.Рабузин всю жизнь будто пишет одну и ту же картину: строго геометризированная центричная композиция, сотканная из множества повторяющихся микроэлементов целостного сюжета, представляет собой идеализированный образ родного села, солнца, мироздания – мир нездешний, исполненный чистоты, зримый лишь гармоническим «умом сердца»³⁶². Мастерство И.Рабузина сконцентрировано в грамотно сконструированном балансе барочных деталей и чистых геометрических форм, именно таким образом создается его ритмичная пластика, своеобразный художественный язык.

В.Црнкович сравнивает работы И.Рабузина с картинами П.Сезанна (1839–1906), находя схожесть в геометричности работ художников и отрыве пейзажей от реального прототипа³⁶³. И хотя ландшафт в работах И.Рабузина это скорее отражение «идеи-эмоции», его иконография и манера исполнения далеки и от сезаннизма и от постимпрессионизма. Если искать точки соприкосновения

³⁶⁰ Цит. По: Ždelar Z. Okruglie zavičaja // Rabuzin. Tapiserije. Zagreb : Galerija Mirko Virius, 1992. S. 19.

³⁶¹ Цит. по: Богемская К.Г. Искусство вне норм. – М. : БуксМАрт, 2017. – С. 293.

³⁶² Злыднева Н.В. Искусство «наивных» художников Югославии: стереотипы восприятия и эстетическая реальность / Н.В. Злыднева // Искусство. – 1988. – № – С. 56.

³⁶³ Crnković V. Rabusin. – Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2012. – S. 12–14.

художника с высоким искусством, то, на наш взгляд, стоит обратить внимание на пуантилизм, в частности картины Анри Эрмонда Кросса (1856–1910) – неизоллированные мазки точечной формы, игра цветом и общая бесстрастность И.Рабузина роднят его картины с произведениями неоимпрессионистов. Однако было бы некорректным считать И.Рабузина приверженцем любого из этих течений – он был наивным художником, и черпал вдохновение в архаичных образах родной земли, а не вдохновлялся примером высокой живописи. Уникальный, легко узнаваемый, стиль И.Рабузина всемирно известен: сферические деревья и облака, холмистые солнечные пейзажи – умиротворяющие полотна художника занимают значительное место в истории наивного искусства.

На фоне идиллических миров И.Рабузина контрастно выглядят фантазии другого наивного мастера – Матиа Скурьени (1898–1990). Творчество М.Скурьени фантазмагорично и трансцендентно: автора интересует метафоричные образы бытия, отражение реальности через призму сновидений и фантазий. Сюжеты и персонажи картин символичны, темы, поднимаемые художником – извечные экзистенциальные вопросы.

Выходец из крестьян, М.Скурьени сменил много разных профессий, и смог целиком посветить себя живописи только на пенсии. В 1956 году он создает свою первую серию работ – лирические пейзажи. Знакомство с Д.Башичевичем в 1957 стало началом плодотворного сотрудничества с Галерей примитивного искусства. Через год прошла первая персональная выставка художника. К этому моменту почти полностью сформировался фирменный стиль М.Скурьени: мистические сюжеты, переплетенные с психоделическими персонажами, на первый план выходит символизм и метафоричность. Стилистика работ приобретает некоторые черты сюрреалистической поэтики, ключ к разгадкам картин лежит в области метафизики. Композиционно строение почти всех живописных работ художника одинаково – пространства в картине больше, чем заполненных мест; немногие объекты, то парят в пространстве, то, словно приклеенные к холсту, выглядят так, будто их случайным образом выбросило на этот фон. М.Скурьени предпочитал в качестве основы для картины холст, а как график работал сразу в двух техниках –

рисунка и оттиска. Также художник использовал редкую для хорватских наивных мастеров шелкографию. М.Скуръени выставлялся порядка пятидесяти раз персонально и принимал участие в четырехстах совместных с другими наивными художниками экспозициях³⁶⁴.

Иррациональные сюжеты и аллегоричные образы являются символом творчества художника, и, на наш взгляд, этому есть вполне логичное объяснение. М.Скуръени, с подачи Д.Башичевича, в конце 1950-х годов присоединился к только что образованной авангардной группе «Горгона» (1959–1966), объединявшей значимых художников (Мариян Евшовар, Юлий Книфер, Журо Седер, Йосип Ваништа и Иван Кожарич; архитектор Мильенко Хорват) и искусствоведов того времени (Димитрий Башичевич (он же Мангелос), Матко Мештрович и Радослав Путар). Основные устремления членов объединения были направлены на внеэстетическую действительность. Вслед за волной современных формальных и перцептивных исследований концептуалистов, творческие поиски «Горгоны» были наполнены здоровой долей юмора, роднившего их с дадаистами и сюрреалистами³⁶⁵. Членов группы объединяла принадлежность к духу модернизма, обнаруживавшая себя в таких эстетических категориях, как абсурд, пустота, монотонность, а также в склонности к нигилизму и метафизической иронии³⁶⁶.

Творчество М.Скурени несомненно впитало идеи «Горгоны», но как настоящий наивный художник, он отразил их по-своему, насколько мог понять и принять их. Поэтому, на наш взгляд, несмотря на очевидное влияние *горгонцев* талант М.Скурени развивался как бы параллельно современным течениям в искусстве. Его творчество ментально наиболее близко сюрреализму – это отмечали и хорватские искусствоведы (В.Малекович, И.Зидич) и сами

³⁶⁴ Наиболее значимыми стали выставки в Париже (Галерея Мона Лиза, 1962), Загребе (Галерея примитивного искусства в Загребе 1958–1962), Милане (Галерея искусств, 1978) и Цюрихе (Galleria fur Naïve Kunst, Bruno Bischofberger, 1968). Творчеству художника посвящены пять монографий и три документальных фильма.

³⁶⁵ Цит. по: Traumane M. Gorgona's «Please Attend» // Art Agenda. [Электронный ресурс] <https://www.art-agenda.com/features/234244/gorgona-s-please-attend> (дата доступа 29.08.2019).

³⁶⁶ Подробнее о творчестве участников группы «Горгона»: Денегри Й. Неоавангард в хорватском искусстве 1950-х и 1960-х гг. / Й.Денегри // Искусство Сербии, Хорватии и Словении в 20 веке / Отв. Ред. Н.В.Злыднева. – М. : Индрик, 2019. – С.153–169.

сюрреалисты. Фотографии работ М.Скурьени А.Бретону (1896–1966) показал хорватский поэт Радован Ившич (1921–2009)³⁶⁷, и, в результате длительных переговоров с Д.Башичевичем, в 1959 году состоялась персональная выставка М.Скурьени в Париже («Мона Лиза», 1959). Д.Башичевич, ревностно относившийся к опекаемым художникам, всячески препятствовал этой экспозиции. М.Скурьени признавался, что часто встречающиеся в его работах образы медлительной улитки и опасного паука являются метафоричным изображением М.Башичевича, дабы показать его леность и способность плести паутины интриг³⁶⁸. В планах куратора Галереи было использовать имя М.Скурьени и поддержку сюрреалистов для организации в Париже выставки «Горгоны». Экспозиция группы так и не состоялась, но прошедшая с успехом выставка М.Скурьени привела к окончательному разрыву отношений художника с Д.Башичевичем.

М.Скурьени иногда использует прием увеличения объекта, являющегося смысловым центром картины. Работы художника преисполнены символизма и мистики. Как было верно замечено Н.В.Злыдневой, «разглядывание отдельных существ, вырванных из контекста обыденного сознания и помещенных в мир поэтических грез и ребячливых желаний, благодаря сбалансированной образно-стилевой манере М.Скурьени обретает эстетическую значимость подлинного творческого акта»³⁶⁹ («Мир животных», илл. 1.124). Картины художника повествовательны, но этот нарратив необходимо декодировать. Так, например, М.Скурьени вольно обращается с пространством и временем: в одной и той же картине фигуры могут группироваться по принципу «прошлое-настоящее-будущее». Например, картину «Мои мечты: что делают люди в Париже рано утром, на рассвете/ Мой сон об Ившиче» (илл. 1.125). В картине отображены две

³⁶⁷ «В 1959 году, мой друг Иван Пицель, художник, прислал мне в Париж, где я тогда жил, несколько фотографий работ М.Скурьени. Это было что-то совершенно новое, захватившее меня. Я показал эти снимки Андре Бретону и другим сюрреалистам. Они были в восторге, и мы решили, что это как раз то, что нужно для нашего ежемесячного журнала «Brieff», и в 1960 году я написал небольшую заметку о новых художниках, где также описал творчество М.Скурьени» (Ivšić R. Aventure / R. Ivšić // Skurjeni. exh.cat. – Paris, 1962).

³⁶⁸ Там же.

³⁶⁹ Злыднева Н.В. Искусство «наивных» художников Югославии: стереотипы восприятия и эстетическая реальность / Н.В. Злыднева // Искусство. – 1988. – № – С. 56.

сюжетные линии и три разных временных отрезка. В левой части мы видим молодого человека в коричневом костюме, Р.Ившича, рано утром выходящего из дома; затем он же изображен лозящим зеленый тубус – это на самолете доставили картину М.Скурьени; в следующем кадре поэт раскрывает холст и на его лице написано глубокое разочарование – внутренние страхи М.Скурьени, что он недостаточно талантлив. В правой части картины изображена другая группа – двое, лежащие на кровати – сам художник и Д.Башичевич. Куратор загребской Галереи примитивного искусства мирно спит, потому что его не беспокоит, как пройдет парижская выставка, в то время как М.Скурьени лежит на боку и не может уснуть от волнения. Костюмы М.Скурьени и Р.Ившича выполнены в одном цвете, подчёркивая, что персонажи подобны, в своем роде двойники.

Другая примечательная работа художника – «Ангел чистоты» (илл. 1.126). Сложно поддающаяся описанию, эта картина пронизана эротическими символами. Туннель на переднем плане, уходящий вглубь – образ женского лона; возвышающийся замок – символ удовольствий, которые может подарить любовь. На заднем фоне изображен акведук с движущимися навстречу поездами. Зрителю очевидно, что их столкновение неизбежно, также, как и последующий за этим взрыв. В самом центре картины, ровно над туннелем изображен главный герой – ангел. За его спиной крылья, больше подходящие фее, а коса и череп в руках персонажа отсылают нас к довольно классическому изображению смерти. Как искуситель, он предлагает пройти в «туннель удовольствий», но любого, кто все же осмелится это сделать, ждет кара.

М.Скурьени часто использует образы змеи: «Многочисленные змеи и драконы М.Скурьени — это не просто декоративное изображение животных, но и в полной мере символы зла, демоны тьмы, в более глубоком плане это проявления психических травм и кошмаров»³⁷⁰. Образ змеи хтоничен (связь с миром мертвых, противопоставление Земли и Солнца) и дуалистичен (змеиный яд может убить, а может быть использован в лекарственных целях; водная и

³⁷⁰ Цит. по: Crnković V. Skurjeni. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2006. S. 7.

одновременно огненная символика образа и т.д.)³⁷¹. Стремление освободиться от них часто выражено через борьбу человека с чудовищем. П.Г.Богатырев пишет, что в Закарпатье существует вера в сказочных чудищ, в частности многочисленные упоминания о змее, называемом *полоз*³⁷². Образ змея неоднозначен, многогранен и часто встречается в южнославянских песнях, балладах и сказках. В змея могут превращать главного героя, он может выступать в качестве покровителя села, в роли дракона (летать, охранять сокровища, дышать огнем, нападать на деревни), может похищать девушек (иметь с ними связь, от которой впоследствии рождается *змеевич* – преемник змея и охранитель деревни) и превращаться в человека (песня «Змей-жених»³⁷³)³⁷⁴. Примечательно, что юноше всегда противостоит змея, а девушке змей, такой принцип первобытной диалектики. Змея всегда олицетворяет вредоносную силу, змей же напротив – при всем, казалось бы, спорном поведении (похищение селянок, привлечение на свою сторону сил природы в борьбе с деревенскими жителями) упоминается чаще в положительной коннотации³⁷⁵. М.Скурени часто обращается к этому хтоническому образу в таких работах как «Прозорливый дракон» (илл. 1.127), «Змей атакует борющегося юношу» (1972, бумага, чернила, ч/с Б.Бишкупича, Загреб), «Петух борется с ядовитой змеей» (1963, холст, чернила, ч/с, Загреб) и других.

Символика творчества М.Скурени многообразна: её корни в христианской иконографии, народных легендах, мифах и сказках³⁷⁶. Согласимся с В.Малековичем, крупным исследователем творчества М.Скурени, что «чудесные встречи на его картинах с сиренами, цыганами и астронавтами, со зловещими птицами и крылатыми конями почти всегда связаны с путешествиями его

³⁷¹ Подробнее: Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. – М. : Индрик, 1997. – С.277–358.

³⁷² Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. – М. : Искусство, 1971. – С. 293.

³⁷³ Змей-жених. Пер. Д.Самойлова // Песни южных славян / Отв. Ред. В.Санович, С.Чулков. – М. : Художественная литература, 1976. – С 79–89.

³⁷⁴ Подробнее: Кравцов Н.И. Славянский фольклор: Учебное пособие. – 2-е изд., доп. – М. : Издательство Московского института, 2009. – С.321–324.

³⁷⁵ Подробнее: Смирнова Ю. Песни южных славян / Ю.Смирнова // Песни южных славян / Отв. Ред. В.Санович, С.Чулков. – М. : Художественная литература, 1976. – С 9–10.

³⁷⁶ Цит. по: Crnković V. Skurjeni. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2006. S.6.

художественного воображения за пределы реального и надреального. Мало какой современный художник возвращает нам в своих работах потерянную мудрость древних народов о природе и жизни, как это делает М.Скурьени: погребенное наследие человечества художник изображает символами»³⁷⁷. Доказательством этой гипотезы служат различные архаичные образы средневековых легенд и христианских текстов, широко используемые художником. К примеру, образ обезьяны М.Скурьени наделяет чертами «глупца», отражая в нем несовершенство человеческого характера и общества в целом. Историк В.П.Даркевич, пишет, что в рамках средневекового теологического символизма «обезьяны доминировали над другими животными христианского символического зверинца»³⁷⁸, этот прием художник использует в работе «Два Орфея» (илл. 1.128), где приматы поют песню о других животных. Обезьяна меньшего роста, метафоричное изображение Д.Башичевича, и его рука на плече большой обезьяны (М.Скурьени), является знаком поддержки и опеки. Этот рисунок – парадигматический пример бурлескной комедии, пародии и иронии³⁷⁹. Другое аллегоричное изображение обезьян использовано художником в работе «Радован Ившич и Матиа Скурьени, 9-го ноября в 16:00» (холст, масло, 1964, Музей Шарлотты Цандер, Беннингхайм). Главные герои – Р.Ившич и М.Скурени – изображены в виде гротескно увеличенных обезьян. М.Скурьени играет не только формой, но и цветом – ярко оранжевые создания на фоне серого Парижа. Эта работа – логичное сюжетное развитие картины «Мои мечты: что делают люди в Париже...» – обезьяны неслучайно изображены довольными, с улыбками на лицах, ведь М.Скурени эта поездка в Париж помогла приобрести известность. В картине ощущается динамика, словно в следующий миг героев захватит круговорот суеты столичной жизни.

Один из излюбленных приемов художника – путешествие между миром реальным и миром удивительных фантазий находит отражение в самолётах,

³⁷⁷ Maleković V. Studies and essays, reviews and notes, polemics 1981–2003. – Zagreb: HMNU, 2008. – S. 227.

³⁷⁸ Даркевич В.П. Народная культура Средневековья. Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. – М. : Либроком, 2010. – С. 117, 122.

³⁷⁹ Цит. по: Crnković V. Crteži i grafike hrvatске naive. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2003. S. 100.

поездах, ракетах и бесчисленных туннелях: автор словно предлагает зрителю «прогуляться», отвлечься от своих рациональных мыслей и исследовать область подсознания. Согласимся с В.Црнковичем³⁸⁰, что глубокая драматичность работ М.Скурени, яркие образы и при этом депрессивная отчужденность, свойственная его картинам и рисункам, являются исключительно отражением фантазий художника, а не повторением или обработкой идей сюрреалистов. Наивный художник, напрямую используя или вдохновляясь произведениями профессионального искусства часто идет по двум возможным путям – слепо, но неумело копирует, или перерабатывает согласно своим художественным предпочтениям. М.Скурени выбрал второй вариант, и поэтому, несмотря на очевидное влияние своего окружения и отдельных образцов высокого искусства в своих работах художник не растерял индивидуализма, создав свой собственный неповторимый стиль. Творчество М.Скурени полисеманлично и неоднозначно: персонажи выступают символами и метафоричными образами чувств и страхов. В.Малекович называл творчество М.Скурени «ночной поэзией»³⁸¹, подчёркивая мрачные фантазии, преобладающие в работах художника. Своими картинами М.Скурени словно бросает вызов всем паттернам, иррациональность сюжетов, приглушенные оттенки цветовой палитры – модернист М.Скурени является одной из ключевых фигур в хорватском наивном искусстве.

Э.Фейш, И.Рабузин и М.Скурени наиболее известные из *независимых* авторов. Их сюжеты и техники, дистанцированные от Хлебинской школы, в русле которой преимущественно работали современники, помогли расширить рамки наивного искусства Хорватии. Благодаря творчеству И.Рабузина, Э.Фейша и М.Скурени у поколения 1960-х годов появилась возможность отойти от ставших классикой *хлебинских* традиций. Примечательно, что все трое жили в городах, поздно пришли к живописи и карьерой были обязаны, в первую очередь, Д.Башичевичу. Несмотря на всю свою одиозность и неоднозначность,

³⁸⁰ Там же, С. 101.

³⁸¹ Там же, С. 228.

Д.Башичевич был открыт новому, и именно он вывел хорватское наивное искусство на новый качественный уровень; хотя его методы и были спорны.

Э.Фейш, И.Рабузин и М.Скуръени в своем творчестве смогли максимально для наивных художников приблизиться к авангарду, не теряя при этом своей самобытности. Не вписывавшиеся в традиционные жанровые композиции, их картины стали чем-то совершенно новым, необычным. Идеи *земельцев*, пропагандировавших сближение профессионального искусства с народным творчеством, хотя со временем и претерпели изменения, нашли новое отражение в работах *независимых*, спаявших воедино наивное искусство и авангардные течения. В сознании наивных художников границы стилей размыты, поэтому в их творчестве так органично сплетается народное начало с приемами профессиональной живописи, этот непрерывный диалог с высоким искусством составляет отличительную особенность хорватского наива, внутренний стержень мировидения наивных мастеров.

3.3. Особенности хорватского наивного искусства

Хлебинская школа – законченный феномен, прекративший свое существование. Процесс его «осмысления» может продлиться долгие годы, и, можно предположить, что многие «классики» уйдут в небытие, как недостаточно талантливые и оригинальные. Хлебинская школа – это удивительное явление в мировом художественном процессе, требующее пристального внимания и структурированного анализа, лишенного эмоциональности. На наш взгляд, сейчас, в конце 2010-х годов, спустя почти шестьдесят лет после парижской выставки И.Генералича, настало время подвести итоги.

Представители Хлебинской школы на протяжении восьмидесяти лет создавали самобытное искусство, закрепившееся в истории мировой культуры как синоним хорватской художественной традиции. Редуцируя законы эстетического опосредования, принятые профессиональным художественным сообществом, мастера продемонстрировали глубокую онтологичность художественного

чувствования³⁸². Несмотря на наивность творчества крестьянских художников Хлебинская школа развивалась как бы параллельно профессиональному искусству. Речь идет не о заимствовании тем и сюжетов, а скорее о поддержке со стороны представителей академического сообщества. Развитию феномена Хлебинской школы поспособствовала не только поддержка *земельцев* в 1930-х годах, но и интерес критики и искусствоведов в 1950-х, после парижской выставки И.Генералича. Обсуждение наивных художников из Югославии теоретиками международного уровня привело к всплеску интереса к крестьянскому примитиву, как в мире, так и в самой Хорватии, где до этого наивное искусство как национальный проект интересовало лишь небольшую прослойку интеллигенции. Вклад Хлебинской школы в мировой художественный процесс заключается в развитии наивного искусства как самостоятельного направления в XX веке. До момента появления крестьянских живописцев на международной художественной арене, увлечение наивным искусством соотносилось с представителями культурной элиты, выступавшими в роли наставников для художников-самоучек.

Иконография хорватского наивного искусства формировалась путем слияния народного творчества с приемами европейского «высокого» искусства. Это удивительное явление – соединение художественных фольклорных традиций с традициями профессиональной живописи. При этом стоит отметить, что подобный симбиоз – не следствие насаждения академических приемов и насильственный слом народного самосознания. Немаловажную историко-социальную роль сыграло родство сюжетных и художественных приемов, используемых крестьянскими художниками. В этом естественном и органичном сосуществовании кроется уникальность хорватской крестьянской живописи.

Например, влияние нидерландской и фламандской школы живописи XVI–XVII веков. Несмотря на территориальную близость творчество представителей школ в период Северного Возрождения различно. Композиции П.Брейгеля

³⁸² Цит. по: Злыднева Н.В. Искусство «наивных» художников Югославии: стереотипы восприятия и эстетическая реальность / Н.В. Злыднева // Искусство. – 1988. – № – С. 58.

Старшего предвосхищают фламандское барокко – «кажется, что нужно сделать лишь шаг, превратив этих брейгелевских крестьян в «божества полей и источников» – перед нами будет композиция в духе Рубенса»³⁸³. При этом нидерландское искусство скорее противопоставляется фламандскому – голландские луговые пейзажи, исполненные духовной широты и покоя пастбища, для фламандца предстают во всем величии природы: «...почва вздымается крутыми валами, стволы деревьев страстно тянутся кверху, и увенчивающая их листва трактована такими компактными массами, что Я.Ванн Рейсдаль и Т.Гоббема одинаково кажутся необычайно тонкими рисовальщиками: голландская subtilность выступает рельефнее рядом с фламандской массивностью»³⁸⁴. П.П.Рубенс (1577–1640) развивал фламандское барокко параллельно итальянскому, присовокупив к нему вольный нрав сюжетов и грубоватую чувственность, ставших «визитной карточкой» течения: мифологизм барокко сочетавшийся с почвенными традициями крестьянства, ломящиеся от снеди продовольственные лавки Ф.Снейдерса (1579–1657), фривольность и искреннее жизнелюбие Я.Йорданса (1593–1678), сцены охоты, изображающие слепую ярость собак, загрызающих оленя – жанровые композиции и пейзажи, выполненные на больших полотнах щедрыми мазками ярких красок. Мироощущение фламандских бюргеров нашло свое отражение в языческих традициях мифа – пиры плодородия, вакханалии, любовные игры. Изобилие фигур, животных, съестного, ярких цветов, пышных тел и здоровой доли юмора – эта так называемая «фатальная экспрессия», витальность присуща и работам хорватских крестьянских художников, на картинах которых часто встречаются сцены любовных утех, посиделок за вином, народных праздников и гуляний.

Пейзажи, натюрморты и жанровая живопись, как мы уже говорили выше, составляют стилистический фундамент Хлебинской школы. Снова прослеживается связь с ранним Северным Возрождением и Золотым веком

³⁸³ Цит. по: Дмитриева Н.А. Краткая история искусств, Вып. II. – М.: Искусство, 1990 – С. 121–136.

³⁸⁴ Цит. по: Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: В.Шевчук, 2009. – С. 7.

голландской живописи. Городская культура нашла отражение еще в работах Я. Ван Эйка (1390–1441) – с любовью прописаны вещи, окружающие героев, скрупулезно выведены фоновые пейзажи. Эта же традиция звучит крещендо в работах Малых голландцев – приземленность живописи, желание «одомашнить» картину, сделать ее близкой и понятной для зрителя. Помимо пристрастия к деталям, отличительной особенностью нидерландцев являлась поэзия «среднего человека», и в отличие от работ итальянского Возрождения, картины нидерландцев не пропагандируют героя как спасительную жертву или достойный пример подвига. В этом они схожи с работами *хлебницев*, также лишенных патетики. На наш взгляд, крестьянским художникам ближе концепция «мифа о герое», возникшая еще в древности: главная задача такого мифа – не создание кумира, а пробуждение героизма внутри людей.

Для работ хорватских наивных художников характерен размытый композиционный ряд – слоистое децентрализованное пространство, наводненное количеством фигур, отсылает к картинам П.Брейгеля Старшего, наиболее ментально близкого *хлебницам*. Сам художник родился в Бреде, небольшом городке, в крестьянской семье, и в его творчестве народные традиции, любовь к родной земле и стране находят отражение в многолюдных пейзажных и жанровых сценах. Работы, преисполненные контрастных деталей, афористично переплетенных с реальными сценами народного быта, обнажают грубоватую, ироничную житейскую мудрость.

Герои работ *хлебницев* зачастую малопривлекательны, как и персонажи И.Босха и П.Брейгеля, которым «свойственно пристальное внимание к трагикомическому миру калек и нищих. В их [И.Босха и П.Брейгеля] произведениях, парии общества показаны с безжалостным натурализмом. Симметрия трагического и комического в фигурах убогих и увечных – наследие средневековых воззрений: физическое безобразие приравнивали к уродству духовному – греховности человека»³⁸⁵. К сходству

³⁸⁵ Цит. по: Даркевич В.П. Народная культура Средневековья. Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. – М.: Либроком, 2010. – С. 136.

с П.Брейгелем и И.Босхом можно также отнести и построение пространства в картине – так называемый «вид с верхней точки», используемый наивными художниками, позволяет одновременно вписать в картину несколько отдельных эпизодов – от одиноких персонажей до целых групповых сценок. Получается, что в одной работе содержится сразу несколько, и, на наш взгляд, это объясняется любовью наивного мастера к отдельным образам, с которыми он может, но не хочет расставаться, добавляя их в каждую картину.

Влияние художественных традиций нидерландского возрождения (объемные фигуры крестьян) и фламандского барокко (духовная широта, обрядность крестьянской жизни, плотские наслаждения и чувственные желания), прослеживается практически во всех работах представителей Хлебинской школы. Но если нидерландское искусство XV–XVI веков практически «перенеслось» в работы крестьянских художников, то влияние готической немецкой гравюры XV века не так очевидно, хотя и имеет место: гравюры, прямые продукты «низового» творчества, в сочетании с готической экспрессией проторенессансных традиций, заставили профессиональных мастеров обратить внимание на данную технологию. П.Кристеллер (1863–1931), немецкий искусствовед и специалист по истории гравюры, пишет, что первые оттиски представляли собой контурный рисунок толстыми черными линиями, что очень напоминало живопись на стекле этой эпохи³⁸⁶. Гравюры включались в революционную пропаганду в качестве крестьянских листовок, иллюстраций памфлетов и политических карикатур³⁸⁷, и, получив широкое распространение, несомненно, оказывали влияние на развитие народного творчества в Европе.

Нельзя не отметить схожесть работ *хлебинцев* с жанровыми композициями Ж.-Ф.Милле (1814—1875). Сам себя художник называл исключительно «крестьянином, и никем больше». Творчество Ж.-Ф.Милле проникнуто лиризмом сельской жизни – сцены уборки урожая, пейзажи небольших крестьянских селений, его герои – сенокосцы, пряжи, дровосеки, фермеры, веяльщики. Поэтизм

³⁸⁶ Кристеллер П. История европейской гравюры. XV—XVIII века. — Л.: Искусство, 1939. — 513 с.

³⁸⁷ Цит. по: Дмитриева Н.А. Краткая история искусств, Вып. II, М.: Искусство, 1990 – С. 57.

и одновременно желание показать деревенскую жизнь какой она есть, свойственные не только Ж.-Ф.Милле, но и другим барбизонцам, живо перекликаются с картинами хорватских наивных художников, несмотря на почти столетнюю разницу.

Хорватская наивная живопись также во многом перекликается с творчеством крестьян альпийского региона, в частности традициями художественных школ Аппенцеллер и Тоггенбург. В отличие от своих коллег в Хлебине деревенские жители в Швейцарии использовали в качестве основы для своих художественных произведений деревянные доски или мебель. Обычай украшать дом подобными самодельными произведениями искусства в этом регионе зародился еще в XVII столетии, а образование характерных для данной области Аппенцеллерской и Тоггенбургской школ крестьянской живописи прочно связано с именем Г.Е.Старка (1769–1817), художника и краснодеревщика. К нему впоследствии присоединились разные мастера, такие как А.Б.Леммер (1809–1865), Й.Мюллер (1806–1897), А.Б.Эмисеггер-Гизенданнер (1831–1905) и многие другие³⁸⁸. Движение получило название *Senntumsmalerei*. Пастухи и фермеры, отображавшие на своих произведениях окружающий мир, уделяли в картинах большое внимание коровам, выгулу скота и пастбищам. Несмотря на то, что в основной массе художники были обычными деревенскими ремесленниками, этот факт не помешал им основать две крупных художественных школы деревянной росписи, которые активны до сих пор, то во многом перекаливается с историей Хлебинской школы. С работами швейцарских мастеров можно познакомиться сразу в нескольких музеях страны³⁸⁹.

Говоря о жанровых композициях, вспомним творчество таких русских живописцев как А.Г.Венецианов (1780–1847) и В.М.Васнецов (1848–1926). В своих работах, посвященных селам и их жителям, мастера отразили яркие характеры крестьян, их стойкость, жизнелюбие, и передали все эти

³⁸⁸ Подробнее о швейцарской крестьянской живописи: Fey R. Bauernmalerei. – Wiesbaden, 1995 // Schönberger K. Bauernmalerei: Vom Anfänger zum Könnner. – München, 1978.

³⁸⁹ Аппенеллерский Музей фольклора (Штейн), Музей на складе (Санкт-Галлен), Музей искусств (Тургау).

многочисленные черты с присущей художникам поэтичностью. В работах самого А.Г.Венецианова, а также его учеников, открывается вся панорама русского крестьянства, сцены отдыха и работы любовно вписаны в красоту родного края. Все те же элементы можно найти и в работах *хлебницев*, единожды и накрепко связанных со своей малой родиной.

Работы хорватских крестьян-самоучек немного напоминают картины Диего Риверы (1886–1957) – та же четкость и простота рисунка, яркие цветовые пятна. Некоторые работы мексиканского художника выполнены в нарочито упрощенной, близкой к наивным картинкам, манере («Портрет Игнасио Санчеса», 1927, холст, масло, ч/с). Простота композиции, декоративность цветовых решений, плоскостная трактовка фигур, и, что не менее интересно, обращение к образам простых людей, занятых ежедневным трудом («Женщина, растирающая зерно», 1924, холст, масло Национальный художественный музей, Мехико). Д.Ривера в своем творчестве зачастую обращался к фольклору и народному искусству Мексики, любил и знал его. На протяжении десятилетий художник писал цикл акварельных работ из жизни мексиканских индейцев – эти фигуры, зачастую представленные вне времени и пространства, изображены беседующими или занятыми повседневной работой («Индийская пара», 1941, бумага, акварель, ч/с). Такое неочевидное сравнение – живописи хорватских крестьянских живописцев с работами всемирно известного мексиканского художника – неслучайно. На этом примере хорошо прослеживается схожесть образности – монументальные фигуры крестьян, с крупно прописанными руками, привыкшими к работе, покатость и объемность форм. Мексика первой половины XX века была преимущественно населена такими же сельскими жителями, как и хорватская глубинка, их схожесть, некоторая общность, которую последовательно отразили в своих работах Д.Ривера и К.Хегедушич³⁹⁰, на наш взгляд представляет собой удивительный собирательный художественный образ крестьянства.

³⁹⁰ Не исключено, что во время своей стажировки в Париже, К.Хегедушич видел работы мексиканского живописца.

Поиски точек соприкосновения хорватского наивного искусства с высокой живописью – занятие увлекательное, но необходимо понимать, что это исключительно искусствоведческий сравнительный анализ, сами художники практически не имели никакого отношения к профессиональному искусству – не вдохновлялись им, не старались уподобить ему свое творчество. Справедливо будет заметить, что первые картины, выполненные профессиональным художником, Ф.Мраз и И.Генералич увидели в студии К.Хегедушича, и это были работы самого загребского мастера. Впоследствии К.Хегедушич показывал крестьянам репродукции из альбомов по искусству, в том числе П.Брейгеля Старшего, которым восхищался. Но согласимся с В.Црнковичем – моделями для юных художников стали скорее работы односельчанина К.Хегедушича 1930-х годов, чем шедевры признанного, но далекого от хорватских реалий П.Брейгеля³⁹¹. Желание «Земли» создать национальное искусство исключало влияние «высокого» искусства какой-либо другой страны, поэтому К.Хегедушич призывал И.Генералича и Ф.Мраза писать то, что их окружает, стимулируя последних к выработке своего собственного стиля в духе Старых мастеров. Югославский примитив укоренен в балканской почве в функционально-эстетическом отношении – картинки нарративны, они для художника представляются не только окном в мир, они еще и история этого мира, кропотливо записанная мастером на стекле.

В 1965 году Д.Башичевич подал в отставку с поста директора Галереи примитивного искусства, после скандала в сербской прессе³⁹². Скомпрометирована оказалась и сама деятельность галереи. На посту куратора и директора Д.Башичевича сменил Б.Келемен.

³⁹¹ Crnković V. Umjetnost Hlebinske škole. – Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2012. – S. 10.

³⁹² Журналисты обнаружили, что Д.Башичевич давал художественные инструкции другому наивному художнику, своему отцу – Илье Басилю Башичевичу (1895–1972). В результате этого расследования Илья был вынужден доказывать свою «наивность», и рисовать в присутствии нескольких членов жюри, сформированного Комитетом по культуре и искусству Загреба. Илья доказал свое авторство, но репутация Д.Башичевич была практически уничтожена.

Строгий отбор произведений и довольно авторитарная политика, которую проводил Д.Башичевич, привела к серьезным разногласиям художников с Галереей примитивного искусства в 1960-х годах. Некоторые художники, принципиально исключенные из выставочного пространства, стали объединяться вокруг Герхарда Ледича (1926–2010), загребского журналиста. Г.Ледич писал статьи об «отверженных» художниках, организовывал выставки, и даже способствовал их знакомству с профессиональным искусством (в частности, приводил их в мастерскую К. Хегедушича). Г.Ледич не был заинтересован в искусствоведческом анализе работ наивных художников, их трактовке, его интересовал феномен хорватского наивного искусства в широком социальном контексте³⁹³. В 1963 году под руководством Г.Ледича была организована Независимая Ассоциация наивных художников³⁹⁴. В основе программы Ассоциации лежал обмен опытом между участниками, а также обсуждалась возможность выставляться. Такое цеховое художественное образование создавалось с целью противопоставления интересов художников политике Галереи примитивного искусства. Впоследствии к гильдии присоединились другие участники³⁹⁵, и совместно они подписали «Обращение 34-х» – своего рода манифест. Ассоциация неоднократно модифицировала название³⁹⁶, на данный момент гильдия называется Hrvatskog Društva Naivnih Umjetnika (Хорватское Содружество наивных художников). От имени гильдии художники продавали свои работы арт-дилерам и галеристам в Восточную Европу, организовали персональные и групповые выставки. Примечательно, что большинство членов Хорватского Содружества наивных художников не стремились работать в рамках Хлебинской школы. Первым президентом Ассоциации был С.Башталич, парикмахер и наивный художник. В его цирюльне-мастерской, в нерабочие часы,

³⁹³ Цит. по: Mukić I. 50 godina Hrvatskog društva naivnih umjetnika. Zagreb : Galerija Mirko Virius, 2014. S. 22.

³⁹⁴ В состав входили такие художники как И.Лацкович, С.Башталеч, М.Скурьени, А.Бахунек, Ф.Клопатац, Д.Юрак, Д.Янчич, Б.Максимович, Й.Хорват-Яки, Д.Лежач и журналист М.Ханзловски

³⁹⁵ В том числе М.Мехкек, Э.Фейш, Ю.Буктеница, С.Стольник и Д.Гажи.

³⁹⁶ Так, к примеру слово «независимая», звучавшее слишком провокационно, убрали из названия под давлением государства (хотя сами члены Ассоциации подтверждали, что «независимый» относилось не к СССР, а к Галерее примитивного искусства).

собирались члены гильдии, там же проводились выставки. После смерти С.Башталича, Содружество не имело постоянного места пребывания, и художники собирались поочередно в домах друг друга, пока в 1971 году не получили постоянное помещение, впоследствии получившее название Галереи Мирко Вириуса. Члены гильдии имеют возможность продавать свои работы в Галерее, там же на регулярной основе ежегодно проводятся выставки. Разные художники, такие как Д.Трумбеташ, Д.Лончарич, И.Лацкович и другие возглавляли Хорватское Содружество наивных художников в разное время; на данный момент президентом является художник Игорь Мукич. С 2014-го года Содружество издает ежемесячный журнал «Наив» (Naiva), в котором подробно освещается деятельность организации, приводятся интервью с художниками. При помощи Содружества регулярно организовываются выставки не только внутри Галереи Мирко Вириуса, но и экспозиции за рубежом – так, к примеру, на 2019 год была запланирована выставка в Испании по приглашению Национального железнодорожного фонда. Руководство Содружества надеялось заручиться финансовой помощью Министерства Культуры Хорватии и города Загреба в проведении выставки (финансирование Содружества в последнее десятилетие было урезано, что привело к затяжному финансовому кризису организации).

Хорватское Содружество наивных художников ежегодно проводит одно занимательное мероприятие – пасхальное раскрашивание яиц. Члены гильдии собираются в Галерее Мирко Вириуса и расписывают яйца на продажу, где их впоследствии может приобрести любой желающий. Искусно расписывать яйца, применяя различные технологии и даже материалы (батик, рельефные украшения, гравировка) – старинный обычай, и для хорватов он не является исключением, искусство росписи писанок (пасхальных яиц) развито у всех восточноевропейских народов³⁹⁷. Перед Галереей весь последующий год

³⁹⁷ Согласно поверьям расписанное на Пасху яйцо охраняет дом и его обитателей от болезней и зла, поэтому его принято было сохранять в течении года: «Яйцо считалось источником и символом жизни и плодородия, а пасхальное яйцо, особенно окрашенное первым, наделялось еще и апотропеическими свойствами, о чем свидетельствуют и их названия: чувар, стражар, стража, страшник, что значит «сторож», «сторож дома» (Кашуба, М.С. Народы Югославии / М.С. Кашуба // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Весенние праздники / Отв. Ред. Токарев С.А. – М. : Наука, 1977. – С. 257).

красуется огромное (около 1–1,2м) деревянное яйцо, расписанное художниками совместно. Одна из целей этого мероприятия – сохранение старинной традиции писанкарства путем создания таких уникальных авторских работ, в которых отражены местные художественные традиции³⁹⁸.

В 1982 году было создано Хорватское содружество художников (Hrvatsko društvo likovnih umjetnika), объединившее непрофессиональных художников по всей стране. Цель создания организации – помощь талантливым художникам и скульпторам в их дальнейшем творческом развитии. На данный момент в Хорватском содружестве художников зарегистрировано около 150 участников. За время существования Содружества было организовано двести семьдесят выставок и издано около ста семидесяти каталогов. Хорватское содружество художников располагается в Загребе, а Президентом организации является Снежана Филипич (р.1962).

В 1994 году Галерея примитивного искусства была отделена от Содружества галерей Загреба, и была переименована в ХМНИ. Не последнюю роль в этом сыграли художники И.Лацкович и И.Рабузин, являвшиеся на тот момент членами Парламента. Новым директором стал искусствовед Франьо Мрзляк (р.1937). Ф.Мрзляк увеличил фонды музея (на данный момент в коллекции музея насчитывается почти две тысячи экземпляров), а также занялся издательской деятельностью. ХМНИ располагается в здании дворца Рафай (XVIII век) и занимает 350 м². Основная экспозиция остается неизменной, но ХМНИ регулярно проводит выставки и ретроспективы отдельных художников из своих запасников. В 2003 году Ф.Мрзляка ушел в отставку, и его пост занял В.Црнкович, которого в 2015 году в свою очередь сменила Мира Францетич-Мальчич (р. 1965).

В 1960-е годы Загреб был одним из центров развития наивного искусства – деятельность Хорватского Содружества наивных художников, Галереи примитивного искусства, критиков и медиа создавали благоприятную атмосферу

³⁹⁸ Подробнее о писанкарстве: Форостюк О.Д., Форостюк И.В. Искусство писанкарства как общеславянское культурное наследие / О.Д. Форостюк, И.В. Форостюк //История и культура славянских народов: достижения, уроки, перспективы: материалы международной научно-практической конференции 25–26 ноября 2011 года. – Пенза – Белосток – Прага: Научно-издательский центр Социосфера, 2011. – С. 212–214.

для развития не только крестьянского примитива, но наивного искусства в целом. Это время совпало с развитием Подравины как региона – в деревни было проведено электричество, построены новые дороги; подрастающее поколение получало не только начальное, но и среднее и высшее образование, а механизация сельскохозяйственного труда несколько упростила тяжелый крестьянский труд, высвободив достаточно времени для творчества. В селах появилось радио и телевидение. Массмедиа влияли на сознание людей, образовывали, но и одновременно дистанцировали их от родных корней. То, что было полезно для крестьян как граждан, стало фатальным для хорватского наивного искусства в целом.

В 1980-х годах хорватское наивное искусство переживало идейную стагнацию, работы большинства подражателей представляли собой откровенно неумелые копии картин предшествующего периода. Эти стекла, больше похожие на ремесленные поделки, нежели на произведения искусства в целом, лишены той экспрессии, цветовой и композиционной гармонии, свойственной работам И.Генералича и его учеников. Работы рядовых художников больше напоминали ярмарочные сувениры, нежели произведения искусства. Галерея примитивного искусства и Хорватское Содружество наивных художников были вынуждены прибегнуть к строгому отбору в подборе коллекций, во имя спасения репутации хорватского наивного искусства.

Стиль произведений представителей Хлебинской школы с течением жизни их авторов мало изменяется: сюжеты и образы, форма, технология, выбранные мастером еще на начальном этапе, как правило тиражируются на протяжении всего творческого пути. На первый план выходит салонность в её негативном восприятии и примитивный эклектизм, служащие в первую очередь коммерческим целям. Авторам не хватает генераличевской смелости отстраниться от собственного творчества и оценить его со стороны. Найденная однажды удачная формула позволяет новому мастеру занять свою нишу, и он работает исключительно внутри нее (исключением является, пожалуй, только Йосип Генералич). Подобная тактика объясняется еще и коммерческим интересом

– художник знает, чем его работы ценны для арт-рынка, и не всегда готов рисковать в угоду новой образности.

Будет справедливо заметить и еще один негативный аспект истории хорватского примитива – коллективное желание заработка. Крестьяне, довольно быстро просчитавшие материальную выгоду от продажи стекол иностранцам (галереям, музеям, коллекционерам и просто туристам), стали производить *хлебинские* пасторали в неадекватном объеме. Качество, при таких темпах, неизменно снижалось, что постепенно привело к утрате интереса со стороны иностранных покупателей.

Китч как художественная модель не мог долго просуществовать даже в рамках полупрофессиональной живописи. Вслед за развитием массового производства в 1980-е годы механичным стало даже создание картин: поставленные на поток темы лишались смысла, живопись становилась все более выхолощенной и скудной. К примеру, пейзажи И.Генералича отражали не только природную красоту хорватского села, они всегда являлись чем-то большим, неким зашифрованным посланием зрителю, бережно упакованным художником в ажурный ковер коралловых ветвей. Портреты зеркально изображали души персонажей, их стремления и мечтания: по-кошачьи зеленые глаза «Старика Крачеца» Д.Гажи или топазовый взгляд вириусовского «Бродяги» (1938, холст, масло, ХМНИ) отражают страстность натур, а морщины, словно дороги, избороздившие лица героев – это маршруты судеб, пути к их ожесточившимся сердцам. Работы мастеров так называемых первых двух поколений заключали в себе симбиоз религиозных и фольклорных традиций с социальной актуальностью современного искусства, но пришедшие им на смену восьмидесятники заметно упростили эту концепцию: пейзаж стал просто пейзажем, а сцены из крестьянской жизни – буколическими картинками. Символизм, до этого момента отличавший работы югославских наивных художников, был утрачен. Потеря этих скрытых смыслов, на наш взгляд, одна из основных причин угасания хорватского наивного искусства.

Глобализация, в целом, отрицательно сказалась на творчестве хорватских наивных художников, но при этом и обогатив их работы, добавила той самой «современности», от которой так стремился отдалить творчество крестьян К.Хегедушич. И к 1970 годам в рамках течения уже сформировался определенный «костяк», состоявший преимущественно из учеников И.Генералича. Эти мастера писали согласно традициям, заложенным еще К.Хегедушичем – незабвенно следуя правилу «пиши, что вокруг тебя». Молодые и талантливые живописцы, старавшиеся проявить себя на художественной арене в 1960–1980-х годах, просто терялись в бесконечном потоке китчевых работ современников. Подражание – фундаментальная традиция Хлебинской школы, наравне с технологией подстекольной живописи и жанровым разграничением. Но «подражание» Н.Швегович-Будай и «подражание» М.Ковачича не одно и то же, не в последнюю очередь, потому что М.Ковачич, как и И.Веченай, М.Мехкек, Д.Гажи и другие *ученики*, оказались в нужное время в нужном месте. На наш взгляд, не все живописцы стремились подражать или копировать работы И.Генералича, среди них есть самобытные и талантливые мастера, переосмыслившие концепцию Хлебинской школы (которая, стоит признать, жизненно нуждались в «свежем взгляде»). Нам кажется верным подход С.Шполярича, считающего, что кризис в хорватском наивном искусстве произошел по целому ряду причин – «пресыщение, изменения в тенденциях на художественной арене в контексте европейского искусства, снижение качества. Талантливые и мастеровиты художники умерли, и возник некоторый вакуум. Но были и авторы, существовавшие вне поля «популярности», которые остались верны принципам и выстроили свою поэзию. И, не обращая внимания на время, они терпеливо выкраивали себе пространство в истории наивного искусства»³⁹⁹.

Существует также мнение, что в хорватском искусствоведении не хватает ученых уровня Г.Гамулина, В.Малековича, Й.Деполо, которые, руководствуясь знаниями и внутренним «чувством прекрасного», могли отличить настоящее,

³⁹⁹ Špoljarić S. Božićna izložba članova HDNU-a 2016 / Špoljaric S. // Naiva – Zagreb. – 2016. – №9. – S. 23.

подлинное наивное искусство от низкокачественных китчевых картинок. Это крайне необходимо и отсутствие внутреннего стандарта сильно снижает общий качественный уровень направления. Историки искусства прошлого столетия были не только строгими цензорами, но и энтузиастами наивного искусства, готовыми продвигать его, углублять, расширять это поле. Довольно очевидна на данный момент и проблема финансирования – не хватает бюджетных средств на крупномасштабные проекты. Организация выставок в Хорватии – бюрократически сложное мероприятие, к тому же и дорогостоящее (страховка на хрупкие стекла очень высока), что, конечно, не способствует развитию направления. Художники, которые только начали свою карьеру, или даже те, которые работают с 1990-х годов, оказываются в таких условиях, где вписать свое имя в историю хорватского наивного искусства крайне сложно. Необходимо доказать, что ты можешь делать не только качественные работы – а это уже требует многих лет практики – но и оригинальные. Успех напрямую зависит от того, скажешь ли ты что-то новое или нет. Но, в отличие, от поколения восьмидесятников, которые тоже старались проявлять индивидуальность в рамках устоявшихся канонов, современные живописцы не обласканы вниманием прессы и критики. Получается, что, создавая свои работы, художник уже заранее не уверен, что они будут кому-то интересны – это естественным образом не мотивирует молодежь к творчеству. А С.Иванец полагает, что одна из возможных причин не вовлеченности молодого поколения в хорватское наивное искусство в том, что «люди, старше пятидесяти пяти лет, еще помнят успех выставок в Париже и Сан-Паулу, а молодые даже и не знают, что такие выставки были. Но хорватское наивное искусство тогда – это было что-то совершенно необычное, новое, цепляющее. Сейчас художники должны потратить много лет на обучение одной технике, никто не хочет этим заниматься»⁴⁰⁰.

Д.Тетец считает, что у хорватского наивного искусства, скорей всего, нет дальнейшего развития, и дело не только в отсутствии рекламы и жизненно

⁴⁰⁰ Приложение 2.

необходимой смене кадров в музейной сфере, но и в вырождении традиций: «Если не родится новый И.Генералич, который в отличие от многих своих современников так до конца и не «скомерциализировался», то на нас закончится история хорватского крестьянского искусства»⁴⁰¹. Но не все настроены пессимистично, так З.Сигетич считает, что у хорватского наивного искусства был зенит, но история направления — это синусоида, и пока люди интересуются наивным искусством, оно живо. С ним согласен и И.Мукич, полагающий, что хорватское наивное искусство как процесс все еще активно и «...пока существуют последователи, энтузиасты и художники, которые самостоятельно выражают искусство через скульптуры или картины, наив будет жить...Хотя, конечно, мотивы многих работ повторяются и на большинство картин навешен ярлык «уже видели». Сегодня трудно сделать что-то новое и захватывающее, и многие люди подражают, поэтому отечественная аудитория немного утомлена. Современную публику сложно удивить... <...> ... С другой стороны, несправедливо подрывать работу талантливых современников, заявляя, что они никому не интересны...»⁴⁰². Нам сложно согласиться с этим тезисом – все же интерес к современному хорватскому наивному искусству даже внутри страны почти угас. До 1950-х годов крестьянская живопись интересовала небольшую групп интеллектуалов, историков искусства и арт-критиков; после 1980-х годов идет медленный возврат к тому же – музейные сотрудники, журналисты, члены Ассоциации наивных художников Хорватии и еще ряд заинтересованных лиц, но тотального увлечения подстекольной живописью уже не наблюдается. Современные наивные художники полагают, что угасанию феномена также способствовала и гражданская война 1990-х годов. Первым Министром Культуры Республики Хорватии в 1995 году стал Б.Бишкупич (р.1938), музеолог, автор диссертации «Музеи и галереи наивного искусства в СФРЮ» (1980). Коллекционер Б.Бишкупич⁴⁰³ способствовал возрождению популярности Хлебинской школы

⁴⁰¹ Там же.

⁴⁰² Цит. по: Živković D. Likovni info. I.Mukić. Zagreb. 2017. №11. S. 12.

⁴⁰³ Biškupić Collection (1964 – по настоящее время).

(1980–1990-х годах даже был членом Ассоциации наивных художников Хорватии). После его ухода в 2005 году интерес к наивному искусству почти сошел на нет.

На наш взгляд, история развития направления – это крайне интересный и увлекательный художественный опыт. От авангардных идей «Земли» и детских рисунков И.Генералича до мирового признания и масштабных выставок в Сан-Паулу, Токио и городах США. В целом, можно утверждать, что творчество крестьян-самоучек было не просто кустарным художественным экспериментом, оно выросло до уровня национального искусства. Хлебинская школа внесла свой вклад не только в культуру Хорватии, но и в общемировую историю искусства. Локальный патриотизм, безграничная тяга к творчеству, жажда признания и коммерческой выгоды – все эти факторы послужили толчком к развитию направления внутри страны, а незаурядные образы и эксклюзивная технология подстекольной живописи привлекли внимание международной общественности.

Заключение

Наивный художник обладает тем глубинным сознанием, архаичным мышлением, которое неизменно приводит его к творчеству. Он не только свободен от условностей и рамок, которыми ограничен профессиональный художник (имеется в виду его знания о мировом искусстве, своеобразное «давление» опыта предыдущих поколений гениальных живописцев), у него также отсутствует и «страха холста», что отличает его от любителей, творчеству которых присуща некоторая осторожность, оглядка на высокое искусство. Несмотря на различия (национальные, временные, технические) для наивных мастеров характерен один общий, на наш взгляд, системообразующий принцип – создание своего собственного мира в рамках современного ему художественного процесса.

Мышление *хлебницев* архетипично в том смысле, что под определенными образами и темами может подразумеваться целый комплекс смыслов, глубокая мифологическая чувственность первозданности природы и цивилизации, не обремененной культурными напластованиями. Творчество наивных мастеров зачастую рефреново – тут не только повторяющаяся череда однотипных образов, но и общая стилевая гомогенность. Для Хлебинской школы это вышло на уровень традиции – подражание как форма творчества, причем тиражировать возможно не только свое собственное искусство, но и работы, отдельные элементы и образы других представителей течения.

«Искусство из/для народа» – эти лозунги довольно широко использовались при описании наивного искусства в Хорватии. Сложная политическая ситуация, патриотический подъем и нараставшее напряжение в обществе обусловили появление этого уникального феномена – крестьянской живописи: в попытках отстаивать свое право на самоопределение, хорваты использовали различные методы, в том числе и художественный. По мнению Н.В.Злыдневой, то, что именно в странах Балканского полуострова было так широко распространено наивное творчество, обуславливается идеями независимости и самоидентичности

народов⁴⁰⁴. Действительно, в истории образования и становления Хлебинской школы прослеживаются честолюбивые замыслы *земельцев* по созданию национального автохтонного художественного направления. Однако, на наш взгляд, в основе наивного искусства лежит все же идея таинственного творческого начала, художественного таланта, незримо присутствующего в душе каждого человека, а не социально-политическая повестка. Конечно не стоит умалять вклад К.Хегедушича и его сподвижников в развитие хорватского наивного искусства, но и ставить во главу угла их устремления, как нам кажется, не совсем верно – творчество крестьянских художников смогло развиваться в полноценное направление именно тогда, когда освободилось от наносной социальной риторики, продиктованной членами группы «Земля».

Стоит отметить, что *земельцы* были не одиноки в своих поисках – подобная практика характерна была и для стран Восточной Европы. Как и в истории становления хорватского наивного искусства, главную роль в «открытии» самоучек в восточноевропейских странах сыграла образованная интеллигенция. В Чехии братья Йозеф (1887—1945) и Карел Чапеки (1890—1938) размышляли о народной традиции в контексте литературного и живописного творчества, Витезлав Незвал (1900–1958) опубликовал эссе об А. Руссо, а мистическая сторона наивного искусства привлекала Йозефа Вахала (1884–1969), увлекавшегося спиритизмом. В Сербии работал один из крупнейших исследователей примитива – О. Бихали-Мерин. В Словакии над созданием и проработкой теоретического аппарата наивного искусства трудились Арсен Погрибны (1928–2012) и Ш.Ткач – плодом их совместной деятельности стала книга «Наивное искусство в Чехословакии»⁴⁰⁵, а с 1966-го года в Братиславе регулярно проводилось триеннале – «Инсита». Все они были образованными интеллектуалами, увлечёнными идеями наивного искусства, его спонтанностью, искренностью. Именно благодаря деятельности этих выдающихся людей

⁴⁰⁴ Злыднева, Н.В. Искусство «наивных» художников Югославии: стереотипы восприятия и эстетическая реальность / Н.В. Злыднева // Искусство. – 1988. – № – С. 54–58.

⁴⁰⁵ Pohribny A., Tkač S. Die naïve kunst in der Tschechoslawakei. – Praha : Artia, 1967. – 200 s.

примитив в Чехии, Словакии и Югославии вышел на принципиально новый уровень. Благодаря их усилиям художники-самоучки смогли вырваться из межполярного пространства (в котором находилось на тот момент наивное искусство), получить известность, занять свое место в мировой истории искусств (подобный процесс происходил и в нашей стране).

Эта связь между интеллектуальным художественным сообществом и самоучками, стала, на наш взгляд, первой особенностью восточноевропейского наива. Творчество наивных мастеров рассматривалось восточноевропейскими искусствоведами и критиками в контексте современного искусства, а не в отрыве от него. Например, обширная коллекция работ наивных художников является большей частью собрания Словацкой национальной галереи – под одной крышей объединены различные формы пограничного самобытного искусства, с целью показать его взаимосвязь с миром искусства высокого. В 1960–1980-е годы в теории искусства наивных художников было принято объединять с народными мастерами, но сейчас работы современных любителей и самоучек требуют сравнения с произведениями профессиональных художников⁴⁰⁶.

Второй особенностью для мастеров Восточной Европы является опыт социалистической модели культуры: «искусство вне норм» существовало в соцстранах вне норм идеологии, а не только вне норм «ученого искусства», как в Западной Европе⁴⁰⁷. Однако, это не означает, что картины самоучек выполняли роль диссидентских манифестов: мотивация к творчеству у наивного художника происходит из внутренней потребности и подпитывается общекультурным контекстом.

Отличительная особенность не только наивного, но и профессионального искусства Югославии в первой половине XX века – в неразрывной связи с родным краем. В этом кроется основное отличие от французского или немецкого искусства того же времени, хотя именно к этим художественным школам всего

⁴⁰⁶ Цит. по: Мусьянкова Н.А. Музеи наивного искусства: опыт Запада / Н.А.Мусьянкова // Амплитуда колебаний. *Наив и Арт Брют: от классики к современности* / Отв. Ред. Н.Ф. Вяткина. – М. : Музей русского лубка и наивного искусства, 2016. – 40 с.

⁴⁰⁷ Цит. по: Богемская, К.Г. Искусство вне норм. – М. : БуксМАрт, 2017. – 269 с.

ближе были живописцы Югославии. Настоящая черта характерна и для большинства крестьянских мастеров: уже став знаменитыми, поездив с выставками по миру, они, тем не менее, не утратили этой прочной связи, крепко спаивающей их с родной землей.

Главным отличием хорватского наивного искусства стало создание Хлебинской школы. Отметим сходство *хлебинцев* с цеховой культурой Средневековья: «...одним из главных инструментов становления художника выступает механизм взаимоотношений мастерская-школа, такой же фундаментальный и архетипичный, как и сам феномен примитива.... <...>... Ученики всегда занимаются тиражированием продукции мастера. Приспосабливаясь к рыночному спросу, они превращают индивидуальный синтез мастера в набор иконографических и технологических штампов»⁴⁰⁸. Художественные традиции Хлебинской школы близки наследию цеховой культуры – тот же прием ученик-учитель, подражание как негласное правило. Но уникальность творчества каждого художника кроется в индивидуальной трактовке этих иконографических штампов, когда уже цех отходит на второй план, и ученик вдохновляется работами мастера, а не слепо их копирует.

Крестьянские художники из Хорватии не были «самостоятельными» до конца (влияние К.Хегедушича на направление в целом, протекция меценатов и искусствоведов), но главной фигурой на протяжении всей истории существования феномена был обычный крестьянин И.Генералич. Наличие такого сильного лидера обусловило возможность формирования Хлебинской школы. История крестьянина-самоучки, ставшего всемирно известным художником, вдохновляла многие поколения самодеятельных живописцев. Многогранность его таланта, жанровое разнообразие творчества и четкое понимание композиционных задач, умение расставлять цветовые акценты – все это делает наследие И.Генералича уникальным. Его картины, качественно отличавшиеся от работ современников, исполнены с большим изяществом, необычная «коралловая» растительность и

⁴⁰⁸ Цит. по: Хлопина Е.Ю. Проблема примитива в русской и американской портретной живописи XVIII–XIX веков /Е.Ю. Хлопина // Искусствознание. – 2012. – № 3–4. – С. 277–278.

чуткое внимание к каждой травинке и листу стали отличительной особенностью его стиля. У И.Генералича существовал ряд любимых персонажей-животных, сделавших его работы узнаваемыми – петух, бык и олень. Последние два так и остались «генераличевскими» – *хлебницы* не только не едят их, но и с трепетом относятся к ним, словно красный бык и белый олень – религиозные символы или, скорее, представители потустороннего мира. Петух, в свою очередь, присутствует в картинах многих наивных художников Хорватии. Это и предвестник нового дня, и глашатай предстоящих несчастий, и символ родной Подравины – в истории хорватского наивного искусства существует бесконечное множество его интерпретаций.

Начало всемирного признания хорватского наивного искусства было положено также крупной персональной экспозицией И.Генералича в Париже в 1953 году. И.Генералич стал не просто «экзотичным» художником на фоне привычного глазу ландшафта парижских выставок того времени, а новым эталоном наивного художника. Начало 1950-х годов стало для наивного искусства как направления периодом актуализации: самоучек поддерживает крупнейший музей современного искусства в Нью-Йорке (MoMA)⁴⁰⁹, во Франции и Великобритании проводятся выставки наивных художников. Поэтому выставка в Париже была так значима – успех И.Генералича позволил вывести на мировую художественную арену других художников-самоучек из Югославии.

После парижской экспозиции И.Генералича интерес к наивной живописи внутри страны поднялся до небывалых высот. К нему присовокупился также и коммерческий интерес – спрос на стекла за пределами Хорватии рос, росло и предложение. Рисовали все, кто мог себе позволить краски, стекла вынимали даже из коровников – увлечение живописью носило характер массовой истерии.

⁴⁰⁹ Альфред Барр (1902–1981), директор MoMa со дня его основания, был энтузиастом творчества наивных художников, интересовался современным примитивом, и в течение первых десяти лет существования музея неоднократно предоставлял возможность самодеятельным художникам выставлять свои работы. Однако, в 1943 году, после персональной выставки наивного художника Морриса Хиршифильда (1872–1946), раскритикованной публикой, А.Барр был вынужден уйти с поста директора, и MoMa постепенно отошел от тематики примитивного искусства.

Это, к сожалению, вело за собой и снижение качества работ – посредственные китчевые поделки вскоре прекратили интересовать коллекционеров.

Творчество наивных мастеров Хорватии не лишено импровизации – она необходима, чтобы избежать штампов, в ее отсутствии народное произведение механизмуется, теряя одну из своих основных функций – воздействие на зрителя – и естественным образом исчезает из фольклорного репертуара⁴¹⁰. Хорватское наивное искусство (Хлебинская школа, в частности) пережило этот момент в 1970–1980-х годах, когда на рынок хлынуло огромное количество низкокачественных китчевых работ. Непрофессионализм может нанести вред воспитанию общественного эстетического вкуса, так как создает видимость художественности, выдавая за красоту декоративность, а за искусство – мастерство ремесленника. Такие «подделки», с претензией на значимость, есть отражение ограниченности эстетических взглядов. Подобные картины несли на себе печать отстраненного подражательства, как будто отдельные художественные элементы и общие «стилевые» черты лишились внутреннего содержания. Мастерам было свойственно «копировальное терпение», отсутствие творческой инициативы – в своих поисках все более легких решений они пришли к стилизации творческих исканий старшего поколения. Выполненные наспех, без должного внимания к деталям, лишённые лиричной поэзии работ 1950–1960-х годов – такие картины естественным образом способствовали угасанию феномена.

Сами художники считают одной из причин-катализаторов затухающего общественного интереса глобализацию: когда в каждый дом провели электричество, телевидение и интернет, границы *хлебинского* мира рухнули, сломленные под натиском хлынувшей извне информации. Ощущение безопасности и уюта, царившие в картинах крестьян, стали постепенно растворяться, теряя свою автохтонность.

⁴¹⁰ Подробнее: Богатырев П.Г. Традиция и импровизация в народном творчестве / П.Г.Богатырев // Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырев. – М. : Искусство, 1971. – С. 393–401.

В контексте наивного искусства интернациональный рынок зачастую руководствовался некоторыми стереотипными представлениями об отдельных странах, и, таким образом, диктовал какого рода художник должен представлять их на мировой арене. Особенно характерно это для стран Восточной Европы, где слава, пусть и не всегда прижизненная, приходила к художнику неслучайно – его творчество неразрывно связано с родной стороной, её так называемыми «характерными особенностями». Так, например, в своих картинках Никифор (1805–1968) создал образ страдающей романтизированной Польши, Анна Земанкович (1908–1986) отразила в своих работах модернистский дух Праги, а серб Илья Босиль Башичевич создал новые образы-трактовки религиозных сюжетов.

Опыт хорватских примитивистов исключителен. Несмотря на кажущуюся «общность» восточноевропейского наивного искусства, творчество мастеров Югославии и Словакии, Польши и Чехии отлично друг от друга и обладает не только определенным национальным колоритом, но и подкрепляется индивидуальностью авторов. Например, в соседней с Хорватией Сербии наивное искусство также очень популярно, там существует несколько музеев и галерей, выставляющих работы самоучек. Сербия также была аграрной страной, с преимущественно крестьянским населением, но спутать работы Д.Гажи, М.Мехкека, М.Ковачича с картинами Саввы Секулича (1902–1989), Мартина Йоноша (1924–1996) или Зузаны Халуповой (1925–2001) невозможно. Уникальность сербских художников кроется в яркой индивидуальности, самобытности не только в сравнении с наивными художниками других стран, но даже внутри своей собственной. Творчество этих мастеров нашло воплощение в удивительных, порой чисто авангардных формах, а цветовая палитра при этом осталась сдержано пастельной, удерживая таким образом своеобразный гармоничный баланс «яркий, дикий, новый – уютный, спокойный, знакомый». Поэтому так сложно найти комплексный подход к изучению наследия сербских самоучек – в отличие от Хлебинской школы, у них почти нет точек соприкосновения, каждый мастер самостоятелен. Наивное искусство Сербии (в

особенности такие центры как Ковачица и Опарич) отличается архаизмом и связью с декоративно-прикладными формами народного искусства, творчество сербских наивных художников подтверждает тезис отечественного историка искусств Г.С. Островского: «Работы «недоучек» или «самоучек» не укладываются ни в какие рамки, и их ценность определяется лишь мерой таланта автора»⁴¹¹. То же можно сказать и о представителях словенского наивного искусства (Ольга Колар, Виктор Магьяр, Антон Репник и др.) – их творчество почти не поддаётся обобщению.

Как говорилось выше, развитие примитива в Хорватии оказало влияние на историю становления наивного искусства в целом, в частности в России – так, после выставок 1960-х годов в Москве и Ленинграде, научное сообщество заинтересовалось творчеством самоучек в нашей стране. В статье «Непосредственно и чистосердечно» М.Алпатов писал: «В настоящее время во всем мире проснулся живой интерес к самодеятельным художникам: устраиваются их выставки, издаются книги о них. И мы можем гордиться нашими самодеятельными художниками. Среди них имеются такие, которых можно поставить рядом с Нико Пиросмани и Анри Руссо, заслуженно занявшими места в художественных музеях»⁴¹².

Всплеск интереса к творчеству наивных мастеров как со стороны исследователей, так и со стороны профессиональных художников в России пришелся на 1960–70-е годы. Элементы стилизации «под наив» можно найти в творчестве Е.А.Струлева («Солнце село за бугор», 1966), Попкова В.Е. («Хороший человек была бабка Анисья», 1967), А.И.Петрова, А.В.Ишина, Е.А.Расторгуева, Н.И.Нестеровой, Т.Г.Назаренко, Л.Вороновой, В.С.Любарова и других профессиональных художников. Многих воодушевляло творчество самоучек, они старались обогатить свои работы свойственными наивному искусству приемами. Этому способствовал целый ряд факторов – от знакомства

⁴¹¹ Островский Г.С. Народная художественная культура русского города XVIII – начала XIX веков как проблема истории искусств / Г.С.Островский // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / отв.ред. Л.И. Танаева, А.Г. Сакович. – М. : Наука, 1983. – С. 73.

⁴¹² Алпатов М. Непосредственно и чистосердечно / М. Алпатов // Творчество. – 1966. – №10. – С.14.

художников с искусством авангарда до поиска новых художественных решений: «Профессионалы стремились достичь цельности, непосредственности во взгляде на мир, которые утратились в рефлексирующий, размышляющий, скептический и трагедийный век, венчающий тысячелетие»⁴¹³. Успех самоучек-крестьян, несомненно, оказал влияние и на отечественных самодеятельных и наивных художников. Выставки в Ленинграде и Москве стали наглядным доказательством – признание и популярность могут прийти и к наивному художнику. Справедливо заметить, что это характерно не только для нашей страны – хорватский наив и его немалые для непрофессиональной живописи достижения и признание, вдохновили многих непрофессиональных художников во всем мире. Международная выставка наивного искусства в Сан-Паулу (1955), например, скорее всего повлияла на современных самобытных мастеров Латинской Америки⁴¹⁴. В ярко красочных пейзажах крестьяне изображены за работой – сменился фон, чуть больше красок добавилось в палитру, но сюжетные линии остались прежними. То, что особой ценностью обладают зарубежные экспозиции наивного искусства – очевидный факт, ведь любителю важнее, чем профессионалу, знать, что его произведения востребованы и в других странах.

Исключительной особенностью хорватской крестьянской живописи является наличие школы, что, отчасти, противоречит привычному взгляду на специфику и развитие наивного искусства. Комплекс техник и приемов, утвердившийся еще в начале 1940-х годов, позволял молодым хорватским художникам довольно быстро осваивать азы и переходить к поискам своего индивидуального стиля в рамках течения. Хлебинская школа во многом напоминает кустарное производство – это стихийно развивавшееся коллективное творчество, базирующееся на старинной традиции (роспись

⁴¹³ Цит. по: Лебедева В.Е. Пространство мифа в московской живописи 60-х – 70-х годов. – М : ГИИ, 1999. – 47–48 с.

⁴¹⁴ Стилиевые черты Хлебинской школы угадываются в творчестве таких художников как Клариса Ареллано, Даниэль Альварес Ариас, Луис Альварардо.

по стеклу). Жизнь такого условного промысла определяется не столько внутренним потреблением, сколько базируется на основе сбыта вовне. Регулируемое таким образом ремесленничество отвечает внешнему широкому спросу, дает своеобразный выход творчеству, побуждение к которому рождается напрямую из жизненной потребности. И как форма народного творчества такое кустарное производство подвижно в самой художественной и творческой структуре – от одного мастера к другому передаются художественный навык, техническая сноровка, методы работы, мотивы изображения⁴¹⁵. С другой стороны, подлинная мотивация к творчеству у крестьян связана не с коммерцией, но происходит из необходимости в самом творчестве, жизненной потребности в нем и созидании окружающей красоты, попытках её зафиксировать. Хорватский наив также персонализирован, поэтому это одновременно и «коллективное творчество» и творчество каждого мастера в отдельности. А преемственность традиций естественными путем проистекает из уклада деревенской жизни – от отца к сыну, от мастера к мастеру. Связь с фольклором в хорватском наивном искусстве основывается на самом способе художественного воспроизведения образа, его поэтике. Стоит отметить, что фольклор несет исключительное значение в духовной культуре южных славян, он глубоко приник в балканское художественное сознание⁴¹⁶.

К.Хегедушич, и другие хорватские деятели искусства, поддерживающие *хлебницев*, понимали ценность местных художественных традиций и не старались превратить Хлебинскую школу в «фабрику». В этом, например, состоит отличие произведений мастеров Палеха, где руководители-профессионалы оттеснили на второй план художественный почин кустарей и выдвинули на первое место свое субъективное, одностороннее, часто неправильное толкование и понимание

⁴¹⁵ Подробнее: Некрасова, М.А. Народное искусство как часть культуры. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – С. 86–89.

⁴¹⁶ Так, например, во время Второй мировой войны возникли многочисленные поэмы, плачи, песни, посвященные борьбе с фашизмом и подвигам солдат – своеобразное продолжение традиции народного творчества (Калиганов И.И. Фольклор / Калиганов И.И. // Лексикон южнославянских литератур /Отв. Ред. Ильина Г.Я. – М. : Индрик, 2012. – С.489).

народного искусства⁴¹⁷. Искусствоведы, за небольшим исключением, в своих работах не высказывались о творчестве *хлебинцев* снисходительно-уничижительно или поверхностно, с этим, возможно, и связана большая творческая свобода хорватского крестьянина, не стесненного рамками идеологии и субъективных оценок.

Сравнивая Хлебинскую школу с Палехом, стоит вспомнить другой проект авангарда, к которому активно привлекали умельцев из народа. Речь идет о кустарной артели «Вербовка». Под руководством основательницы Н.Давыдовой артель занималась вышивкой по старинным образцам, найденным и тщательно отобранным самой Н.Давыдовой. С приходом А.Экстер на должность управляющей, ситуация изменилась – от сохранения народного наследия в сторону авангардных экспериментов⁴¹⁸. Сложился своеобразный симбиоз народного искусства с высоким. Однако, крайне сомнительно, что крестьянки, вышивавшие супрематические композиции К.Малевича, понимали их смысл, а сам художник вряд ли проводил какие-то образовательные мероприятия по просвещению работниц артели. Хлебинская школа не строилась по модели заказчик-исполнитель, несмотря на сходство с кустарным промыслом она всегда оставалась «творческим процессом», а не фабрикой по производству подстекольной живописи.

В поисках точек соприкосновения с отечественной историей примитива, стоит обратиться к истории Института народов Севера в Ленинграде и творчеству студентов его художественных мастерских на протяжении 1930-х годов. Работы самоучек, студентов Севфака, представляют собой уникальный пример свободного самораскрытия непрофессиональных художников, связанных с первобытнообщинной культурой своих народов⁴¹⁹. Творчество *хлебинцев* же, несмотря на свою

⁴¹⁷ Цит. по: Воронов В.С. О крестьянском искусстве. Избранные труды. – М. : Советский художник – С. 178.

⁴¹⁸ В качестве орнаментальных образцов, например, использовались работы К.Малевича, Л.Поповой, Н.Удальцовой.

⁴¹⁹ Подробнее: Мусьянкова Н.А. Любители и профессионалы: художественная студия Института народов Севера (1926–1941) / Н.А.Мусьянкова // Художественная культура. – 2012. – № 4(5). [Электронный ресурс] <http://artculturestudies.sias.ru/2012-4/prikladnaya-kulturologiya/779.html> (дата обращения 12.03.2019).

глубинную связь с народным творчеством, не настолько пропитаны духом древних верований, оно близко к народу и земле, но одновременно доступно и понятно горожанину. Картины крестьян, в большинстве случаев, довольно легко поддаются декодировке, в отличие от работ ненцев или эвенков. И несмотря на схожесть процессов становления (самоучки из народа под патронажем профессиональных художников) – нельзя назвать их одинаковыми. Реальная помощь хорватских представителей творческой среды сводилась к действенным и тонким формам постоянной охраны и чуткого содействия живым силам крестьянского искусства. И в этом огромная заслуга К.Хегедушича и *земельцев*, потому как их задача как профессиональных художников заключалась в том, чтобы помочь *хлебницам* осознать те художественно-творческие особенности, которыми последние уже обладали. Поэтому К.Хегедушич не практиковал «уроки рисования», но зато охотно демонстрировал художественные альбомы с репродукциями известных полотен – это зарождало творческий импульс, побуждало творить, не навязывая конкретных примеров и технических приемов.

Пример Хлебинской школы доказывает, что образовать институцию наивного искусства возможно. И, на наш взгляд, именно наличие школы, а также единство взглядов крестьянских художников, делает этот феномен действительно уникальным, единственным в своем роде. Зачастую самодеятельный художник подражает «высокому» искусству, пытаясь скопировать отдельные элементы и приемы, перенести их в свою картину. В хорватском наивном искусстве этой тяги нет, но есть традиция подражания И.Генераличу, своеобразная цитация смешанного типа⁴²⁰, при которой традиция не разрушается, но создается некоторое новое сообщение. Важный аспект – копировали не известного живописца давно минувшей эпохи, а крестьянина, то есть равного себе.

⁴²⁰ Типы цитаций (вертикальная, горизонтальная и смешанного типа) более подробно рассмотрены в статье Н.В.Злыдневой «Иван Мештрович и Австро-Венгрия: стилевая цитата как проблема культуры» в сборнике «Художественная культура Австро-Венгрии. 1867–1918» (Спб. : Алетейя, 2005. – С.136).

Получилась такая своеобразная «демократия» – художники выбрали себе лидера сами, из своего круга, пошли за ним и остались верны ему до сих пор.

В рамках одного направления хорватского наивного искусства сосуществуют разные, не похожие друг на друга художники, тем ни менее черпающие вдохновение в одних и тех же источниках – природе и наследии Ивана Генералича. Работы самоучек пропитаны так называемым «духом или характером народа»⁴²¹ – глубокой связью с народными корнями, народным искусством и фольклором. Но почерк и манера мастеров сугубо индивидуальны. На наш взгляд, несмотря на стилевое различие буколических работ старшего Генералича, мрачных картин Н.Швегович-Будай, монструозных образов Йосипа Генералича и «парящих» миров С.Иванца – их объединяет горячее сопереживание судьбам своих односельчан, и, углубляясь в творчество каждого из них, приходит понимание единства, неразрывности связи со старшим поколением. И это одна из важных особенностей хорватского наивного искусства. К примеру, пастельные меланхоличные картины З.Сигетича не похожи на яркие оживленные стекла Д.Тетеца. Тем не менее, если расположить их работы рядом с картинами И.Генералича, то связь с *хлебинской* художественной традицией становится предельно очевидна – тут и любовь к родному краю и нежность к каждой травинке и листу. И это, как нам кажется, отличает историю хорватского наивного искусства: художники не разделялись на группы по интересам, не работали независимо от всех остальных – каждый из наивных мастеров Хорватии вносил свой вклад в единое движение, сливаясь с ним и другими художниками в едином творческом порыве.

Картины *хлебинцев*, исполненные яркими красками, в которых воплощены воспоминания о детстве и мечты о счастье, до сих пор привлекают к себе внимание профессиональных художников и

⁴²¹ Цит. по: Лебедева В. Пространство мифа в московской живописи 60-х – 70-х годов. – М : ГИИ, 1999. – 155 с.

искусствоведов. Крестьяне, жившие в довольно стесненных обстоятельствах, умели радоваться жизни и на своих картинах идиллично отображали именно эти редкие, но от того еще более ценные моменты счастья – удивительная способность, свойственная большинству наивных художников, отделять свой реальный мир от недостижимого «идеального».

На данный момент будущее хорватского наивного искусства неопределенно. Отсутствие интереса со стороны современных хорватских художников к технологии подстекольной живописи подкрепляется недостатком должного финансирования со стороны государства. Частные коллекционеры не в состоянии оплачивать расходы на страховку хрупких картин – с этим обстоятельством напрямую связан довольно низкий процент выставок за рубежом. На данный момент хорватский наив остается своеобразной экспортной экзотикой. Все эти предпосылки, с нашей точки зрения, вряд ли поспособствуют новому всплеску популярности и расцвету хорватского наивного искусства. Сюда же присовокупляется и общая инертность крестьянского примитива, парализованного бездумным украшательством. В хорватском *наиве*, к сожалению, давно не было свежего взгляда на привычные и устоявшиеся каноны – для дальнейшего развития необходимо найти новый метод художественного осмысления, не отрываться от родных корней. На наш взгляд, эта возможность самоопределения заложена в самом хорватском *наиве*, его «залежах» творческой энергии, накопленной наследием большой художественной культуры.

На сегодняшний момент представителей наивной живописи в Хорватии сравнительно немного, а приверженцев традиций Хлебинской школы, и того меньше. Но это не значит, что вместе с направлением умер и интерес к нему – сейчас, когда мы видим хорватский наив на его излете, можно начать подводить итоги. «Перепроизводство» 1970–1980-х годов заметно снизило качество работ, но не стоит рассматривать произошедшее как полную эстетическую гибель хорватского наивного искусства.

В нашем исследовании сделана попытка восполнить пробел, образовавшийся в том числе и в отечественном искусствознании. Благодаря

исследованиям последних десятилетий примитив и наив давно уже вышли за рамки «искусства третьего сословия» и «городских низов». Теперь это полноценное направление, в котором идут внутренние процессы формирования критериев подходов. Но это, как и сложности с уточнением термина «наивное искусство», происходит из многогранности самого явления – трудно выстроить четкие рамки, когда в основе творчества каждого художника лежит принцип творческого погружения, изобретения и открытия собственных правил. Данное исследование, на наш взгляд, может стать отправной точкой для всех, кому небезразлична история искусства Балкан. В работе была предпринята попытка ввести в искусствоведческий обиход новый материал, систематизировать и проанализировать его; автор осветил основные вехи в истории наивной живописи Хорватии, но в этом поле еще много неизученного. Диссертация также может стать частью крупного исследования о наивном искусстве народов бывшей Югославии (наряду с анализом творчества сербских и словенских художников) – страна слишком долго существовала как единый организм, что не могло не отразиться на культурной общности ее народностей, хотя творчество наивных художников Югославии нельзя назвать монолитным.

По своей популярности на мировой художественной арене, наивное искусство постепенно уступает место аутсайдерскому, этот процесс происходит повсеместно, и продиктован многими социо-культурными причинами, в том числе и рынком – работы аутсайдеров продаются лучше, возможно, потому что за ними может стоять реальная или вымышленная драматическая история художника, может быть из-за своей близости к художественному языку contemporary art. Однако нельзя сказать, что наивное искусство не современно – наив являлся источником вдохновения для многих поколений художников на протяжении последнего столетия. Интересный факт: практически все направления европейского авангарда возникали, развивались и, постепенно устаревая, сходили на нет, но примитивизм, уходящий своими корнями в глубины прошлого, по-прежнему не теряет свой значимости.

Художественный опыт Хлебинской школы ценен своим «свежим дыханием» – в своеобразном союзе народного искусства с «высоким» не потерялась индивидуальность и талант каждого отдельного мастера, их творчество не уподобилось самодеятельности и подражательству «ученому» искусству. Хорватское наивное искусство давно переросло узкие рамки художественного эксперимента *земельцев*. Для Хорватии наивная живопись стала не просто веянием моды – она на какой-то период времени вытеснила интерес к творчеству профессиональных художников. Наивное искусство меняется, несет свои открытия в структуре образов и стилей, принимая другие формы. В симбиозе народного искусства и поисков самоидентификации в постиндустриальном мире кроется уникальность хорватского наива, его актуальность, не позволяющая феномену окончательно раствориться во других течениях.

Библиография

Источники

1. Коллекция Владимира Темкина [Электронный ресурс]. – URL: <http://temkin-naive.blogspot.ru> (дата обращения 01.07.2015).
2. Коллекция Галереи хорватского наивного искусства [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.naiva.hr> (дата обращения 10.11.2018).
3. Коллекция Ивана Генералича [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.Generalic.com> (дата обращения 05.09.2017).
4. Коллекция Ивана Веченая [Электронный ресурс]. – URL: <https://galerijaivanvecenaj.com> (дата обращения 15.07.2016).
5. Коллекция Мийо Ковачича [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.mijokovacic.com> (дата обращения 23.10.2015).
6. Коллекция Музея г. Копривницы [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.muzej-koprivnica.hr> (дата обращения 15.12.2016).
7. Коллекция Музея Шарлотты Цандер [Электронный ресурс]. – URL: <https://sammlung-zander.de> (дата обращения 01.11.2014).
8. Коллекция Хорватского Музея наивного искусства [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.hmnu.org> (дата обращения 05.05.2014).

Литература на русском языке:

9. Авдеева В.В. Истоки наивного искусства Германии XX в.: специфика художественной традиции / В.В.Авдеева // Известия Уральского государственного университета. – 2004. – Сер. 2. Гуманитарные науки. – Том 13. – №1. – С. 25–36.
10. Авдеева В.В. Наивное искусство Германии 1950-х – 1990-х годов: дис. ... канд. искусств. наук: 17.00.04 / Авдеева Вера Владимировна. – Екб., 2007. – 169 с.
11. Авдеева В.В. Наивное искусство Германии 1950-х–1990-х годов. Концепции, практики, персоналии (научная монография). – Саарбрюкен: LAMBERT Publishing. – 2011. – 287 с.
12. Авдеева В.В. Современное наивное искусство Германии: проблемы изучения / В.В.Авдеева // Известия Уральского государственного университета. – 2004. – Сер. 2. Гуманитарные науки. – Вып. 8. – №34. – С. 230–238.

13. Алешина Л.С. Изобразительное искусство / Л.С.Алешина // Генезис и развитие социалистического искусства в странах Центральной и Юго-восточной Европы / Отв. Ред. Б.И.Ростоцкий. – М. : Наука, 1978. – С. 530–545.
14. Алешина Л.С. Изобразительное искусство / Л.С.Алешина // Развитие социалистического искусства в странах Центральной и Юго-восточной Европы / Отв. Ред. И.И.Рубанова. М. : Наука, 1979. – С. 401–412.
15. Алешина Л.С. // Развитие социалистического искусства в странах центральной и Юго-восточной Европы. 1933–1939 / Редкол. Н.М.Вагапова и др. – М. : Наука, 1983. – С.353–366.
16. Алешина Л.С., Яворская Н.В. Искусство Югославии. – М. : Искусство, 1966. – 326 с.
17. Алпатов М. Непосредственно и чистосердечно / М.Алпатов // Творчество. – 1966. – №10. – С. 14–15.
18. Амплитуда колебаний. Наиви Ар Брют: от классики к современности / Отв. Ред. Н.Ф.Вяткина. – М. : Музей русского лубка и наивного искусства, 2016. – 252 с.
19. Армстронг К. Краткая история мифа. – М. : Эксмо, 2011. – 160 с.
20. Балдина О.Д. Особенности освоения мастерства художниками-любителями и вопросы идейно-эстетического воспитания / О.Д.Балдина // Художественная самодеятельность. Традиции, мастерство, воспитание. Отв. Ред. Н.Г.Михайлова. – М.: НИИ Культуры, 1985. – С. 87–108.
21. Башичевич М. Искусство примитивистов / М.Башичевич // Югославия / Отв. Ред. О. Бихали-Мерин. – Белград: Публицистичко издавачки завод «Югославия». – № 14. – С. 129–137.
22. Бихали-Мерин О. Вступительная статья / О.Бихали-Мерин // Югославия. – 1959. – №17. – С. 4–5.
23. Бихали-Мерин О. О сущности наивного искусства / О.Бихали-Мерин // Декоративное искусство СССР. – 1968. – №9. – С. 12–18.
24. Богемская К.Г. Искусство вне норм. – М. : БуксМАрт, 2017. – 416 с.
25. Богемская К.Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. – Спб.: Алетейя, 2001. – 192 с.
26. Богемская К.Г. Первоэлемент творчества / К.Г.Богемская // Декоративное искусство. – 1993. – №1–2. – С. 64.
27. Богемская К.Г., Сокольская А.Л., Румянцев С.Ю. Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории 1930–1950 гг. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – 550 с.

28. Вагапова Н.М. Венские сюжеты в хорватской драматургии и прозе. 1880–1910 / Н.М. Вагапова // Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918 / Отв. Ред. Н.М.Вагапова, Е.К. Виноградова – СПб. : Алетейя, 2005. – С. 281–302.
29. Вагапова Н.М. О связи регионализма и национальной самобытности / Н.М.Вагапова // Современные творческие процессы и пути европейской интеграции. Материалы научной конференции. – М. : ГИИ, 1996. – С. 36–43.
30. Вагапова Н.М. Театр / Н.М.Вагапова // Развитие социалистического искусства в странах Центральной и Юго-восточной Европы / Отв. Ред. И.И.Рубанова. М. : Наука, 1979. – С. 388–395.
31. Вагапова Н.М. Формирование реализма в сценическом искусстве Югославии. 20-е – 30-е годы XX века. – М. : Наука, 1983. – 223 с.
32. Воронов В.С. О крестьянском искусстве. Избранные труды. – М. : Советский художник. – 350 с.
33. Гавелла Б. Драма и театр. Сборник статей / Состав. Н.М.Вагапова. – М. : Прогресс, 1976. – С. 91–98.
34. Глаголев В.С. О специфике архетипов отечественного наивного искусства / В.С. Глаголев // Философия наивности / сост. А.С.Мигунов – М. : Издательство Московского Университета, 2001. – С. 111–115.
35. Горева Н.Е. Живопись на стекле. Очерк. – СПб. и М. : Издательство С.О.Вольф, 1911. – 16 с.
36. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. – М. : Индрик, 1997. – 912 с.
37. Даркевич В.П. Народная культура Средневековья. Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. – М. : Либроком, 2010. – 285 с.
38. Злыднева Н.В. Балканский менталитет и изобразительное искусство: проблемы типологии балканской культуры: дис. ... д-ра искусств. наук: 17.00.04 / Злыднева Наталия Витальевна. – М., 1998. – 380 с.
39. Злыднева Н.В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. – М. : Индрик, 2013. – 360 с.
40. Злыднева Н.В. Искусство «наивных» художников Югославии: стереотипы восприятия и эстетическая реальность / Н.В. Злыднева // Искусство. – 1988. – № – С. 54–58.
41. Злыднева Н.В. Поведенческие сценарии homo balcanicus в живописи югославского примитива / Н.В.Злыднева // Славянское и балканское языкознание. Человек в

- пространстве Балкан. Поведенческие сценарии и культурные роли / Отв. Ред. И.А.Седакова, Т.В.Цивьян. – М. : Индрик, 2003. – С. 455–464.
42. Злыднева Н.В. Судьбы народного искусства в XX в. и балканская художественная традиция / Н.В.Злыднева // Вопросы социальной, политической и культурной истории Юго-Восточной Европы. Балканские исследования. – Вып. 9. – М. : Наука, 1984. – С. 352–366.
43. Злыднева Н.В. Творчество Ивана Генералича / Н.В.Злыднева // Советское славяноведение. – 1982. – С. 71–81.
44. Злыднева Н.В. Художественная традиция в пространстве Балканской культуры. – М. : Институт славяноведения и балканистики АН СССР, 1991. – 178 с.
45. Ильина Г.Я. Хорватская литература XX века. – М. : ИНДРИК, 2015. – 440 с.
46. Искусство наивных художников в контексте отечественной и мировой художественной культуры. Материалы научной конференции. – М.: НИЦ «Академика», 2013. – 320 с.
47. Искусство Сербии, Хорватии и Словении в 20 веке / отв. ред. и составитель Н. В.Злыднева. – М. : Индрик, 2019. – 528 с.
48. История и культура славянских народов: достижения, уроки, перспективы: материалы международной научно-практической конференции 25–26 ноября 2011 года. – Пенза – Белосток – Прага: Научно-издательский центр Социосфера, 2011. – 308 с.
49. Калиганов И.И. Фольклор / И.И.Калиганов // Лексикон южнославянских литератур /Отв. Ред. Г.Я.Ильина – М. : Индрик, 2012. – С. 484–489.
50. Кардинал Р. Художники–примитивисты. – М. : Искусство, 2000. – 86 с.
51. Кашуба М.С. Народы Югославии / М.С.Кашуба // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Зимние праздники / Отв. Ред. С.А.Токарев – М. : Наука, 1973. – С. 235–266.
52. Кашуба М.С. Народы Югославии / М.С. Кашуба // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Весенние праздники / Отв. Ред. С.А.Токарев – М. : Наука, 1977. – С. 243–273.
53. Кашуба М.С. Народы Югославии / М.С. Кашуба // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Зимние праздники / Отв. Ред. С.А.Токарев – М. : Наука, 1978. – С. 200–222.
54. Кравцов Н.И. Славянский фольклор: Учебное пособие. – 2-е изд., доп. – М. : Издательство Московского института, 2009. – С.321–324.

55. Крлежа М. Поездка в Россию [Электронный ресурс] / М.Крлежа // Иностранная литература. – 2008. – №8. Режим доступа: <http://maGazines.russ.ru/inostran/2004/8/kr5.html> (дата обращения 05.02.2018).
56. Лебедева В. Е. Пространство мифа в московской живописи 60-х – 70-х годов. – М : ГИИ, 1999. – 159 с.
57. Лексикон южнославянских литератур / Отв. Ред. Г.Я.Ильина. – М. : Индрик, 2012. – 592 с.
58. Любительское художественное творчество в России XX века: Словарь. – М. : ГИИ, 2010. – 496 с.
59. Матусовская Е.М. Американские «примитивы» XVII–XIX веков // Американская реалистическая живопись / Е.М.Матусовская. – М. : Искусство, 1986. – С. 8–30.
60. Мусянкова Н.А. Китч в изобразительном искусстве
61. последней четверти XX века / Н.А.Мусянкова // Искусствознание. – 2012. – № 3–4. – С. 564–591.
62. Мусянкова Н.А. Любители и профессионалы: художественная студия Института народов Севера (1926–1941) [Электронный ресурс] / Н.А.Мусянков // Художественная культура. – 2012. – № 4(5). Режим доступа: <http://artculturestudies.sias.ru/2012-4/prikladnaya-kulturologiya/779.html> (дата обращения 12.03.2019).
63. Мусянкова Н.А. Примитив в квадрате. Советская культурная политика и изобразительная самодеятельность в лицах и фактах. – М. : БуксМАрт, 2019. – 368 с.
64. Наивное искусство и китч. Основные проблемы и особенности восприятия /Отв. Ред. Н.А.Мусянкова. – Спб. : Алетейя, 2018. – 290 с.
65. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 304 с.
66. Островский Г.С. Искусство примитивов. – Тель-Авив: Antresol, 2005. – 208 с.
67. Песни южных славян / Отв. Ред. В.Санович, С.Чулков. – М. : Художественная литература, 1976. – 464 с.
68. Политические и культурные отношения России с югославянскими землями в XVIII в.: документы / Ин-т истории СССР АН СССР и др. ; [составители А. П. Бажова и др.]. – Москва : Наука, 1984. – 430 с.
69. Плотникова А.А. Терминология южнославянского ряжения. Зимние обходы / А.А. Плотникова // Славянское и балканское языкознание. Проблемы лексикологии и семантики. Слово в контексте культуры / Ред. вып. Г. К.Венедиктов. – М., 1999. – С. 77–98.

70. «Примитив» и его различные значения / К.Г.Богемская // Примитив в Изобразительном искусстве. Материалы научной конференции. – М. : ГТГ, 1997. – 182 с.
71. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / Отв. Ред. Л.И.Танаева, А.Г.Сакович – М.: Наука, 1983. – 208 с.
72. Разина Т.М. О профессионализме народного искусства : Специфика прикладного искусства. Эстетическая природа ремесла. Народное искусство и художественные промыслы. Самодеятельное творчество. – М. : Сов. Художник, 1985. – 190 с.
73. Рожанковский В.Ф. Стекло и художник. – М. : Наука, 1971. – 174 с.
74. Самодеятельное художественное творчество в СССР : очерки истории, конец 1950-х – начало 1990-х годов / Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания ; редкол.: К.Г.Богемская и др. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1999. - 468 с.
75. Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-и тт. / Под общей ред. Н.И.Толстого. Т. 2. – М. : Международные отношения, 1999. – С. 124–129.
76. Словарь символов [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru> (дата обращения 12.08.2017).
77. Тупицын И.К. Иван Мештрович. – М. : Искусство, 1967. – 52 с.
78. Федотова Н.Ф. Примитивизм: к вопросу о понятии / Н.Ф.Федотова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2012 – № 12. – Ч.1 – С. 211–216.
79. Фрейдзон В.И. Судьбы крестьянства в общественной мысли Хорватии 19-н.20 века. – М. : Институт славяноведения и балканистики РАН, 1993. – 190 с.
80. Хлопина Е.Ю. Проблема примитива в русской и американской портретной живописи XVIII–XIX веков / Е.Ю.Хлопина // Искусствознание. – 2012. – № 3–4. – С.277–299.
81. Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918 / Отв. Ред. Н.М.Вагапова, Е.К.Виноградова. – СПб : Алетейя, 2005. – 286 с.
82. Чеснов Я.В. Телесность человека: философско-антропологическое понимание. – М.: ИФ РАН, 2007. – 216 с.
83. Шестаков В.П. Наивное искусство и Американский примитив / В.П.Шестаков // История американского искусства: в поисках национальной идентичности / В.П.Шестаков. – М. : РИП Холдинг, 2013. – С. 56–72.
84. Шполяр М. О некоторых спорах по вопросу «Хлебинской школы» / М.Шполяр // Искусство наивных художников в контексте отечественной и мировой художественной

культуры. Материалы научной конференции / Отв. Ред. М.Ф.Вяткина, А.И.Фомин – М.: НИЦ: «Академика», 2013. – С. 14–22.

Литература на иностранных языках.

85. Aleksić D. Izložba zagrebačke umetničke grupe Zemlja / D. Aleksić // Vreme. Beograd. 1935. №.4723.
86. Babić L. III izložba zagrebskih umjetnikov “Slike I crtezi” / L. Babić // Hrvatski dnevnik. Zagreb, 1936. №24.
87. Babić L. At the source / L.Babić // Hrvatski dnevnik. Zagreb. 1936. №.7.
88. Baldani J. Slikarstvo Mirko Viriusa – temelj našeam Gažirane naïve / J. Baldani // Podravski zbornik. Koprivnica: Muzej grada Koprivnice, 1981. S. 251–258.
89. Bihaljia-Merin O. Modern primitives: Masters of Naïve Painting. New York : Abrams, Cop., 1959. – 290 p.
90. Bihalji-Merin O., Tomašević N. World encyclopedia of naive art. London : Bracken Books, 1987. – 735 p.
91. Crnković V. Četvrto desetljeće 1931–1941 / V. Crnković // Podravski zbornik. Koprivnica: Musei grada Koprivnice, 1982. S. 98–120.
92. Crnković V. Crteži i grafike hrvatske naive. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2003. – 224 s.
93. Crnković V. Feješ. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2004. – 56 s.
94. Crnković V. Gaži. Koprivnica: Muzej grada Koprivnice, 1983. – 28 s.
95. Crnković V. Predgovor [Электронный ресурс] / V. Crnković // Narodno sveučilište Dubrava. Режим доступа: http://www.ns-dubrava.hr/2416-dragica_loncaric_i_nada_svegovic_budaj_1984 (дата обращения 14.12.2017).
96. Crnković V. Rabusin. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2012. – 72 s.
97. Crnković V. Skurjeni. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2006. – 72 s.
98. Crnković V. The Croatian Museum of Naïve Art. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2000. – 233 s.
99. Crnković V. The Croatian Museum of Naïve Art. Guide to the Museum collection: Naive, Art Brut and Outsider Art masterpieces. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2011. – 230 s.
100. Crnković V. Umjetnost bez granica. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2006. – 246 s.

101. Crnković V. Umjetnost Hlebinske škole. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2012. – 277 s.
102. Depolo J. Fantazmagorični svijet Nade Švegović-Budaj [Электронный ресурс] / J. Depolo // Narodno sveučilište Dubrava. Режим доступа: http://www.ns-dubrava.hr/2416-dragica_loncaric_i_nada_svegovic_budaj_1984 (дата обращения 15.01.2018).
103. Depolo J. Slikarstvo Josipa Generalića / J. Depolo // Josip Generalić. Zagreb: Jugoart, 1988. S. 85–113.
104. Depolo J. Studies and essays, reviews and notes, polemics 1954–1985. Zagreb, 2001. – 314 s.
105. Depolo J. Zemlja 1929–1935 / J. Depolo // In.: 1929–1950: Nadrealizm. Postrealizm. Socijarealna umjetnost. Umjetnost NOR-a. Socijalistički realism. Beograd, 1976. S. 36–50.
106. Depolo J., Infeld S. Mijo Kovačić. The Dream and Reality of Podravina. Wien: Thomastik-Infeld, 1991. – 279 p.
107. Fillipović M. Брак, породице, сродство. Сарајево : Лепеница, Научно друштво Босниа и Хрцеговине, 1963. Кн. 3. С. 326–334.
108. Gamulin G. I pittori naifs della scuola di Hlebine. Rome : Mondadori, 1974. – 237 p.
109. Gamulin G. Ivan Večenaj. Zagreb : Spektar, 1975. – 131 s.
110. Gamulin G. Studije, eseji, kritike, prikazi, polemike 1961–1990. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1991. – 404 s.
111. Generalić I. Kak o samo počeo slikati / I. Generalić // Ars. Zagreb. 1937. №.3–4.
112. Generalić I. Veliki uspjeh Generalićeve izlozbe u Parizu / Razgovor s Generalićem / I. Generalic // Naprijed. Zagreb. 1953. № 10.
113. Hegedušić K. Povodnom izložbe seljaka-slikara u Braziliji / Hlebinska škola / K. Hegedušić // Vjesnik. Zagreb. 21.02.1955.
114. Jelušić B. Nada Švegović-Budaj. Zagreb : Biblioteka Hrvatske izvorne umjetnosti, 2004. – 152 s.
115. Jelušić B. Tri Stavka za slikarsku kompoziciju (O ciklusima Nade Švegović-Budaj) [Электронный ресурс] / B. Jelušić // Narodno sveučilište Dubrava. Режим доступа: http://www.ns-dubrava.hr/2416-dragica_loncaric_i_nada_svegovic_budaj_1984 (дата обращения 23.12.2017).
116. Kanižaj P. Uz 30 Godišnjicu umjetničkoga stvaranja Ivana Generalića / “Primitivni” virtuozs kistom. Glas Podravine. Koprivnica. 04.11.1961.
117. Kelemen B. Naivno slikarstvo Jugoslavije. Zagreb, 1972. – 450 s.

118. Križanić S. Izložba Udruženja likovnih umetnika u Inženjerskom domu / S. Krizanic // *Politica*. Beograd. 1937. 09.06.
119. Križinić N., Špoljar M. Josip Generalić. Crna faza – slike, crteži I grafike. Zagreb : Galerije grada Zagreba, 1986. – 85 s.
120. Krsto Hegedušić / Za izadavaca Vid Lešić. Zagreb : Grafički zavod Hrvatske, 1974. – 143 s.
121. Kudumije M. O hlebinskim slikarima. Piistrirani / M.Kudumije // *Vjestnik*. Zagreb. 1949. 05.11.
122. Lenković M. Rajski vrt. – Zaprešić: Muzej Matija Skurjeni, 2010. – 100 s.
123. Lenković M. Skurjeni. Zaprešić: Muzej Matija Skurjeni, 2005. – 140 s.
124. Manč V. Likovna kronika / Slikajska izložba hrvatskoga seljaka Ivana Generalića / V. Manc // *Obzor*. Zagreb. 1938. №74.
125. Maleković V. Studies and essays, reviews and notes, polemics 1981–2003. Zagreb: The Croatian Museum of Naïve, 2008. – 228 s.
126. Markač Z. U 93. godini života preminuo Ivan Večenaj Tišlarov [Электронный ресурс] / Z. Markač // *Vecernji List*. – 2013. – 13.02. Режим доступа: <https://www.vecernji.hr/kultura/u-93-godini-zivota-preminuo-ivan-večenaj-tislarov-509576> (дата обращения 04.09.2017).
127. Maroević T. Ivan Lacković Croata. Critezi 1952-1981. Zagreb : Umjetnicki pavilijon u Zagreb, 1981. – 88 s.
128. Maroević T. Ivan Lacković Croata. Magma mater. Zagreb : Grafički zavod hrvatske, 1987. – 228 s.
129. Matičević D. Identity Despite Discontinuity / Пер. Vera Horvat Pintarić [Электронный ресурс] / D. Matičević // i_CAN (International Contemporary Art Network). Режим доступа: http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text811a.html?id_text=60 (дата обращения 05.12.2016).
130. Mukić I. 50 godina Hrvatskog društva naivnih umjetnika. Zagreb : Galerija Mirko Virius, 2014. – 160 s.
131. Münter G. Naive and Outsider Painting from Germany and Paintings. – Chicago: Museum of Contemporary Art, 1983. – 118 p.
132. Nestrović I. Zagrebačka hronika / I. Nestrović // *Pravda*. Beograd. 1931. № 25.
133. Oidtmann H. Die Glasmalerei. T. 1. Die Technik der Glasmalerei. – Köln : Bachem, 1893. – 66 s.
134. Pavković M. Ivan Generalić. Ja sam general. Koprivniza : Domija, 1994. – 135 s.
135. Pavković M. Slavko I Stjepan Stolnik. Varaždinske Toplice : Tonimir, 2012. – 130 s.

136. Popović Č. Izložba hravtskih seljaka-slikara / Č. Popović // Pravda. Beograd. 1937. №.11906. 11.12.1937.
137. Pohribni A., Tkac S. Die naïve kunst in der Tshechoslowakei. – Praha: Artia, 1967. – 200 s.
138. Prelog P. Pitanje nacionalnog identiteta u "Podravina motivima" Krste Hegedušića / P. Prelog // Radovi Instituta za provijest umjetnosti 36 / M. Repanić-Braun. Zagreb : Institut za povijest umjetnosti, 1971. S. 203–210.
139. Schneider D. Chronickle / D. Shneider // Miroslav Krleža M., Malecović V., Shneider D. Krsto Hegedušić. Zagreb : Grafički zavod Hravtske, 1974. S. 117–118.
140. Špoljar M. Dragica Lončarić [Электронный ресурс] / M. Špoljar // Narodno sveučilište Dubrava. Режим доступа: http://www.ns-dubrava.hr/2416-dragica_loncaric_i_nada_svegovic_budaj_1984 (дата обращения 12.12.2017).
141. Špoljar M. Između umjetnosti i ideologije [Between Art and Ideology] [Электронный ресурс] / M. Špoljar // Kolo. 2010. – № 3–4. Режим доступа: <http://www.matica.hr/kolo/316/izmeu-umjetnosti-i-ideologije-20749/> (дата обращения 27.11.2017).
142. Špoljar M. Mirko Virius. Koprivnica : Centar za kulturu, OOUR Mezej grada Koprivnice, 1989. – 93 s.
143. Špoljar M., Helena Kušenić H., Čimin R. Ivan Generalić : djelo, život, vrijeme. Zbornik radova znanstveno-stručnog simpozija povodom 100. obljetnice rođenja. Zagreb : Hrvatski muzej naive umjetnosti, 2016. – 200 s.
144. Špoljarić S. Biserka Zlatar. Zagreb : Biblioteka of Croatian original art, 2004. – 160 s.
145. Špoljarić S. Božićna izložba članova HDNU-a 2016 / Špoljaric S. // Naiva. Zagreb. 2016. №9.
146. Sumpor S. Dekodiranje slika. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2005. – 72 s.
147. Sumpor S. Dekodiranje slika. 2. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2015. – 102 s.
148. Sumpor S. Generalić 1930 – 1945. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2010. – 224 s.
149. Sumpor S. Generalić 1946 – 1961. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2014. – 412 s.
150. Šveговиć-Budaj N. My life with a little light each day... / N. Šveговиć-Budaj // Nada Šveговиć-Budaj. Zagreb : Biblioteka Hrvatske izvorne umjetnosti, 2004. S. 87–119.
151. Thévoz M. Art brut. Paris: Booking International, 1995. – 137 s.
152. Tomašević N. Naivci o sebi. Belgrade, 1973. – 388 s.

153. Tomašević N. The Magic World of Ivan Generalić. New-York: Rizzoli, 1976. – 233 p.
154. Traumane M. Gorgona's «Please Attend» // Art Agenda [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.art-agenda.com/features/234244/gorgona-s-please-attend> (дата доступа 29.08.2019).
155. Vitrovic M. Uspjeh slikara Ivana Generalića u Parizu. / M. Vitrovic // Borba. Zagreb. 1953. 08.03.
156. Zdravkovic M., Postolovic A. Josip Generalić. Zagreb : Jugart, 1988. – 255 p.
157. Zidić I. Zadnja svetlost [Электронный ресурс] / I. Zidić // Narodno sveučilište Dubrava. Режим доступа: http://www.ns-dubrava.hr/2416-dragica_loncaric_i_nada_svegovic_budaj_1984 (дата обращения 12.07.2017).
158. Zidić I. Ljubo Babić [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.matica.hr/kolo/314/Ljubo%20Babi%C4%87/> (дата обращения 16.08.2018).
159. Živkovic D. Likovni info. Igor Mukić. Zagreb. 2017. №1. S. 10–13.

Каталоги.

160. Асаевич К.Ф. Выставка произведений народных художников-примитивистов Югославии. – Л. : Изд-во Государственного Эрмитажа, 1962. – 3 с.
161. Каталог выставки изобразительного искусства Югославии: от XIX века до наших дней. – М. : Изд-во Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 1947. – 42 с.
162. Темкин В.А. Генералич и его армия. Четыре поколения Хлебинской школы. – М. : Музей русского лубка и наивного искусства, 2019. – 36 с.
163. Темкин В.А. Игра в живопись. Чудо хорватского наива. – М. : Музей наивного искусства, 2014. – 20 с.
164. Темкин В.А. Чудо хорватского наива. Живопись на стекле, графика. – Кострома : Муниципальная художественная галерея города. – 36 с.
165. Темкин В.А. Чудо хорватского наива. Четыре поколения Хлебинской школы. – Екатеринбург : Екатеринбургский музей изобразительных искусств (Музей наивного искусства), 2019. – 40 с.
166. Темкин В.А. Володина А. Волшебный мир хорватского наива. – М. : Музей наивного искусства, 2014. – 20 с.
167. Сидоров А. Выставка искусства Югославии / А.Сидоров // Славяне. – М., 1947. – №6. С. 50–52;

168. Biskupić B., Mrzljak F., Milković M. *Fantastical world of Croatian naïve art*. St.Petersburg, Florida: Museum of Fine Arts, 2000. – 68 p.
169. Bužančić V. Josip Generalić. *Izražaj naivnih : grafički listovi (1984–1986), bakropisi, rukom obojeni bakropisi, serigrafije, rukom obojene serigrafije*. Zagreb : Galerija Dubrava. 29.09–12.10.1986.
170. Crnković V. Ivan Lacković. *Artistic Experiments*. Zagreb : The Croatian Museum of Naïve Art, 2007. – 47 s.
171. Ernečić D. J. Josip Generalić. *Koprivnica : Muzej grada Koprivnice*, 2004. – 22 s.
172. Ernečić D. J. Krsto Hegedušić. *Koprivnica : Muzej grada Koprivnice*, 2004. – 28 s.
173. Ernečić D. J. *Podravkina soba pijetlova*. Koprivnica : Muzej grada Koprivnice, 2011. – 24 s.
174. *INSITA 5: exh. cat.* Bratislava: Obzor for the Slovak National Gallery, 1972. – 190 s.
175. *Izložba grupe Zemlja: umjetnički događaji: exh. cat.* Zagreb, 1931. – 20 s.
176. Jelušić B., Večenaj M. *Večenajevih pet prstiju*. Zagreb : Galerija Mirko Virius, 2004. – 26 s.
177. Kušenić H. *Samozatajni kritičar vremena*. Koprivnica : Muzej grada Koprivnice, 2017. – 33 s.
178. Kušenić H. Stjepan Ivanec. *Pejzažni ekvilibrij. Retrospektiva*. Koprivnica : Muzej grada Koprivnice, 2016. – 32 s.
179. Lenković M., Špoljarić S. Dražen Tetec. *Zaprešić : Muzej Matija Skurjeni*, 2013. – 17 s.
180. Mijo Kovačić. *Retrospektiva. 1953-2013*. Koprivnica : Muzej grada Koprivnice, 2013. – 96 s.
181. *Slikarstvo i kiparstvo naroda Jugoslavije XIX. I XX Vjeka. exh. cat.* Zagreb: Moderna galerija I Umjetnicki paviljon, 1947. – 24 s.
182. Špoljar M. Dragan Gaži. *Koprivnica : Muzej grada Koprivnice*, 2013. – 64 s.
183. Špoljarić S., Masekić D. *Mato Toth*. Zagreb : Graphic ART, 1996. – 9 s.
184. Stanačev Bajzek S. *Željko Seleš – More*. Zagreb : Galerija Mirko Virius, 2012. – 12 s.
185. *Zagrebački salon, Situacija 70/71*. Zagreb : Moderna galerija JAZU, 1971. – 153 s.
186. *Ždelar Z. Okruglie zavičaja // Rabuzin. Tapiserije*. Zagreb : Galerija Mirko Virius, 1992. S. 3–20.
187. Zidić I. Krsto Hegedušić (*Osvrt iz XXI. stoljeća*). Zagreb : Art studio Azinović, 2011. – 52 s.

Список сокращений

- ГИИ – Государственный институт искусствознания, Москва
- ГКИ – Галереи крестьянского искусства, Загреб
- ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва
- ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва
- КСХС – Королевство сербов, хорватов и словенцев
- МГИК – Московский государственный институт культуры
- МГУ – Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
- МСИ – Музей современного искусства
- СФРЮ – Социалистическая Федеративная Республика Югославия
- ХКП – Хорватская крестьянская партия
- ХМНИ – Хорватский Музей наивного искусства, Загреб
- KUD – Kulturno umjetničko društvo (культурно-художественное общество)
- MoMA – Museum of Modern Art, New York (Музей современного искусства, Нью-Йорк)

Приложение 1 (иллюстрации)



Рис. 1.1.

К.Хегедушич. Гулянье в моем селе. 1927. Стекло, масло.

Музей современного искусства, Риека.

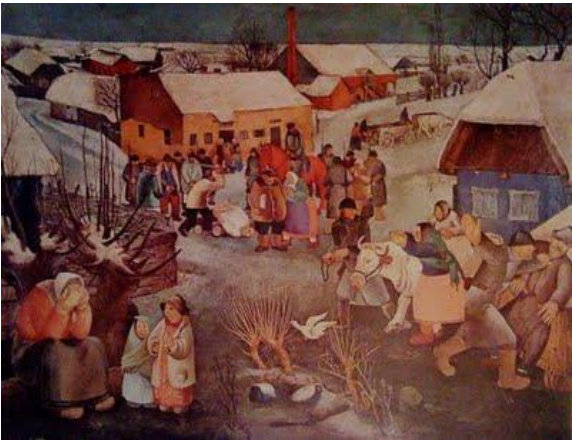


Рис. 1.2.

К.Хегедушич. Реквизиция. 1929. Холст, масло.

Художественная галерея, Скопье.



Рис.1.3.

К.Хегедушич. Подравские мотивы. Торговцы скотом.

К.1920-х— начало1930-х.



Рис. 1.4.

К.Хегедушич. Подравские мотивы. Нищие. К.1920-х—
начало1930-х.

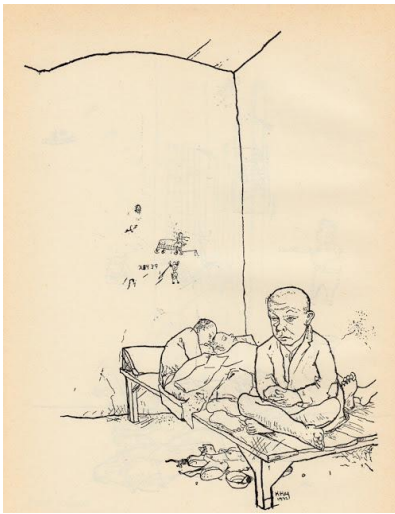


Рис. 1.5.

К.Хегедушич. Подравские мотивы. Пепек утром.
К.1920-х—начало1930-х.

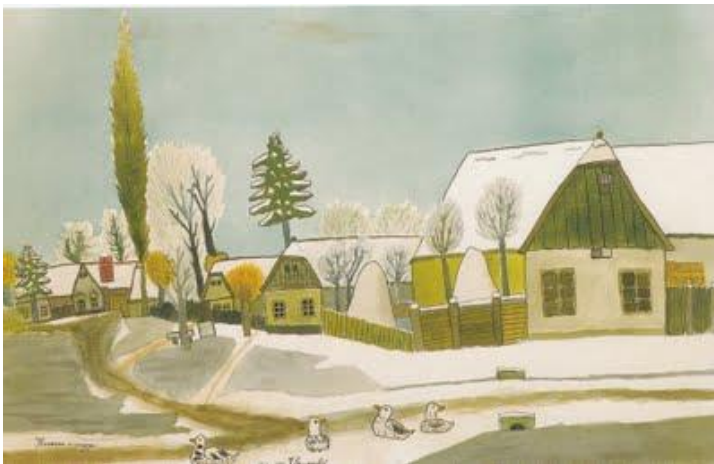


Рис. 1.6.

И.Генералич. Хусовцы в снегу. 1930. Бумага,
акварель. МСИ, Белград.



Рис. 1.7.

И.Генералич. Хлебинские свинопасы. 1931.

Бумага, тушь, акварель. ХМНИ.



Рис. 1.8.

И.Генералич. Ярмарка в Новиграде. 1931.

Бумага, акварель и чернила. ХМНИ.



Рис. 1.9.

И.Генералич. Хлебинский свинопас. 1931.

Бумага, акварель и чернила. ХМНИ.

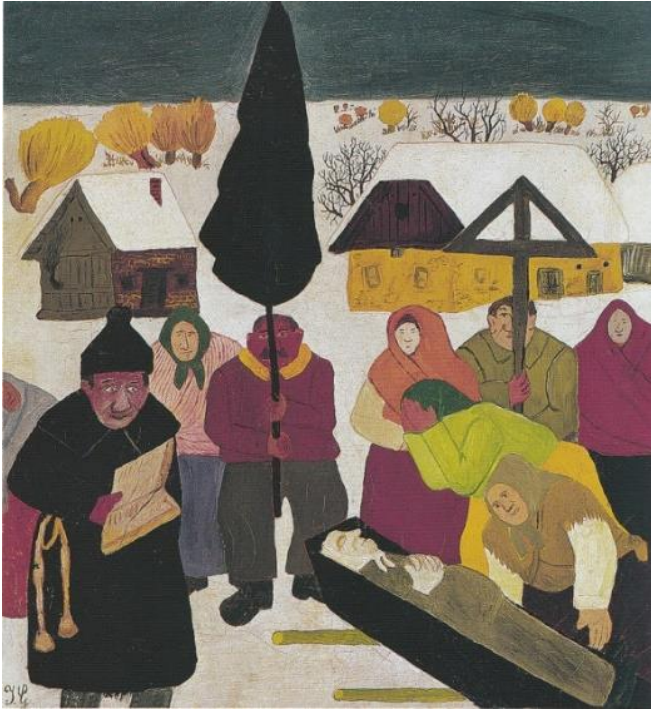


Рис. 1.10.
И.Генералича. Похороны Стефана Халачека. 1934.
Холст, масло. Современная галерея, Загреб.



Рис. 1.11.
И.Генералич. Похороны Штефа Халачека. 1959.
Дерево, масло. Музей наивного искусства Ильянум,
Шид.



Рис. 1.12.
И.Генералич. Реквизиция. 1934. Фанера, масло.
ХМНИ.



Рис. 1.13.

И.Генералич. Ряженые. 1935. Бумага,
чернила. Местонахождение неизвестно.



Рис. 1.14.

И.Генералич.
Ряженые. 1959.
Стекло, масло.
МСИ, Белград.



Рис. 1.15
И.Генералич.
Цыганская свадьба.
1936. Холст, масло.
ХМНИ.



Рис. 1.16.
И.Генералич. «Далековецкий
бунт». 1936. Картон, масло.
Музей Шарлотты Цандер,
Бённигхейм.



Рис. 1.17.

И.Генералич. Цыганка. Цыганка Клара.
1937. Бумага, чернила. Местонахождение
неизвестно.



Рис. 1.18

И.Генералич. Деревенский двор.
Осень в стране. 1938. Стекло,
масло. Коллекция Андрича,
Загреб.



Рис. 1.19
И.Генералич. Коровы в лесу. Из
Белогора. 1938. Стекло, масло. ХМНИ.



Рис. 1.20
И.Генералич. Обувщик. 1945. Бумага, чернила. Музей города,
Копривница.

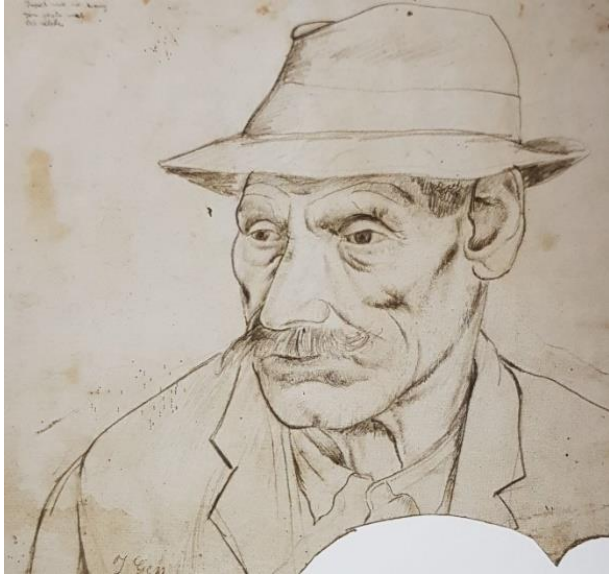


Рис. 1.21

И.Генералич. Старик. 1948. Бумага, карандаш.
Современная галерея, Загреб.



Рис. 1.22

И.Генералич. Мой тесть Ловро
Коралек. 1948. Бумага, карандаш.
Частное собрание Ивана и Анны-
Марии Генералич, Хлебине.



Рис. 1.23

И.Генералич. Мотивы Парижа I. 1956.

Стекло, масло. Современная галерея, Загреб.



Рис. 1.24

И.Генералич. Мотив Парижа III. 1956. Бумага,

тушь. Местонахождение неизвестно.

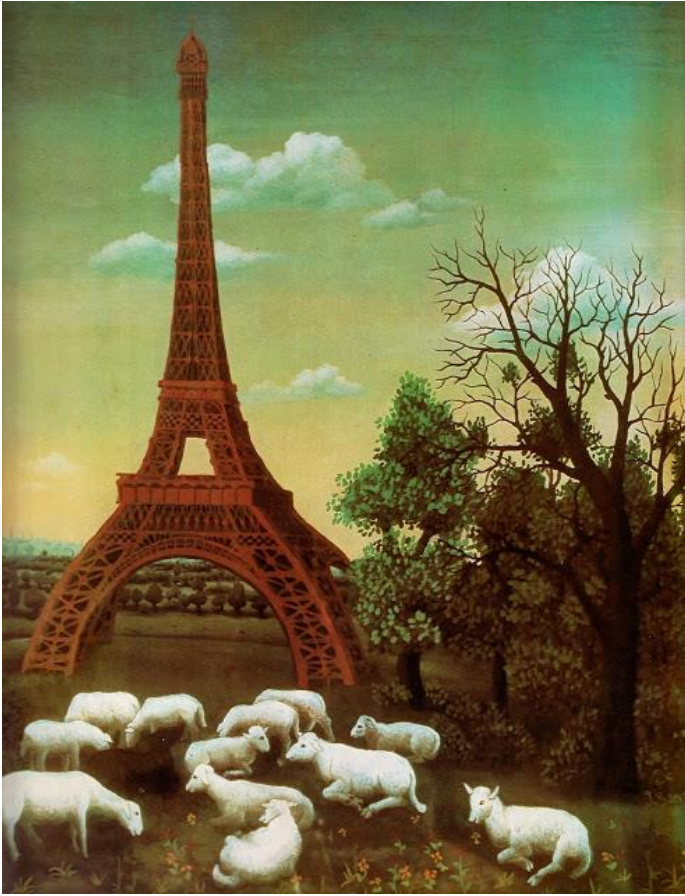


Рис. 1.25

И.Генералич. Овцы перед Эйфелевой башней /
Мой Париж. 1957. Стекло, масло.

Местонахождение неизвестно.



Рис. 1.26

И.Генералич. Урожай. 1953.

Стекло, масло.

Местонахождение
неизвестно.



Рис. 1.27

И.Генералич. Натюрморт. Натюрморт с сыром. 1953. Стекло, масло. Современная галерея, Загреб.



Рис. 1.28

И.Генералич. Автопортрет. 1953. Оргалит, масло. Музей города Копривницы.

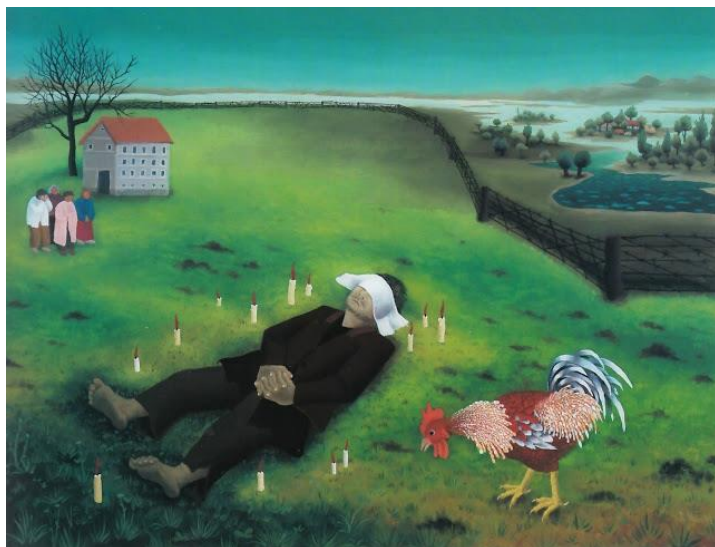


Рис. 1.29

И.Генералич. Смерть Вируса / Смерть моего друга Вируса. 1959. Стекло, масло. ХМНИ.

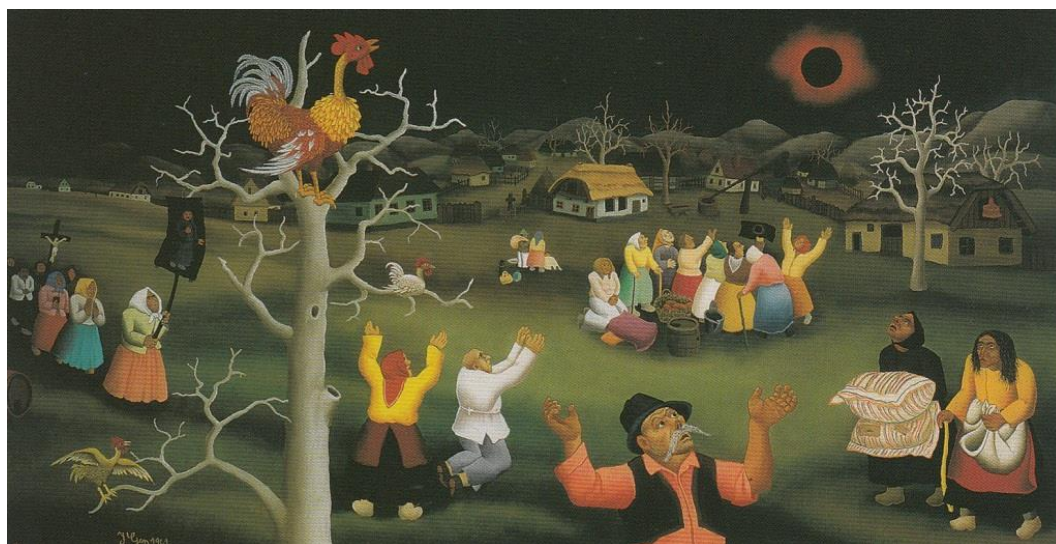


Рис. 1.30

И.Генералич.
Затмение солнца.
1961. Стекло,
масло. ХМНИ.

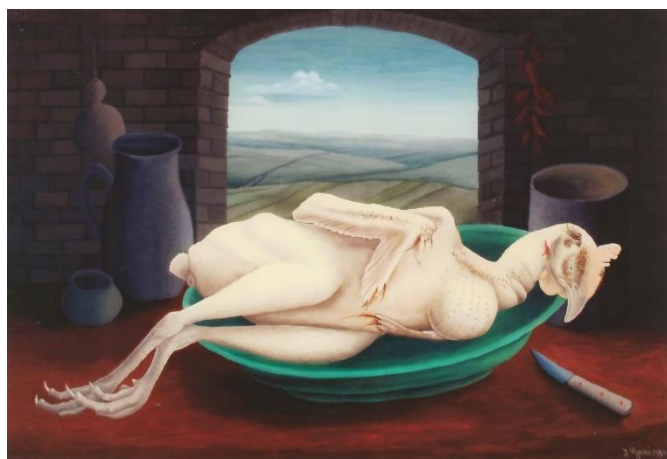


Рис. 1.31

И.Генералич. Петух на столе / Мертвый петух /
Ощипанный петух / Мертвый петух на тарелке.
1954. Стекло, масло. Современная галерея, Загреб.



Рис. 1.32

И.Генералич. Повешенный петух / Мертвый петух. 1959. Стекло, масло, ч/с, Швейцария.



Рис. 1.33.

И.Генералич. Олень в лесу. 1956. Стекло, масло. ХМНИ.



Рис. 1.34.

И.Генералич. Дровосеки. 1959.
Стекло, масло. ХМНИ.



Рис. 1.35.

И.Генералич. Гости оленьей
свадьбы /Белые олени /Олени в
лесу. 1959. Стекло, масло.
Местонахождение неизвестно.

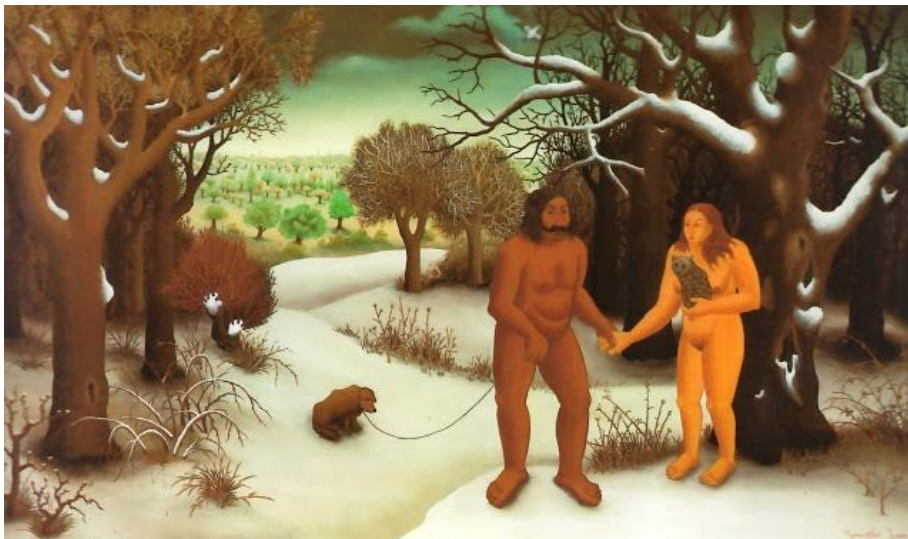


Рис. 1.36

И.Генералич. Адам и Ева.
1959. Стекло, масло.
Местонахождение
неизвестно.

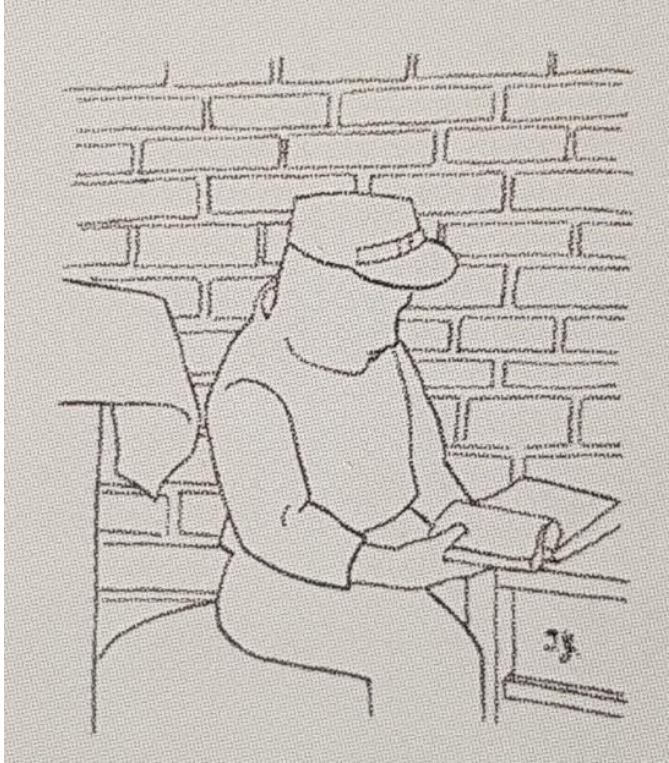


Рис. 1.37

И.Генералич. Маленький Швелец. 1957. Бумага, тушь. ХМНИ.

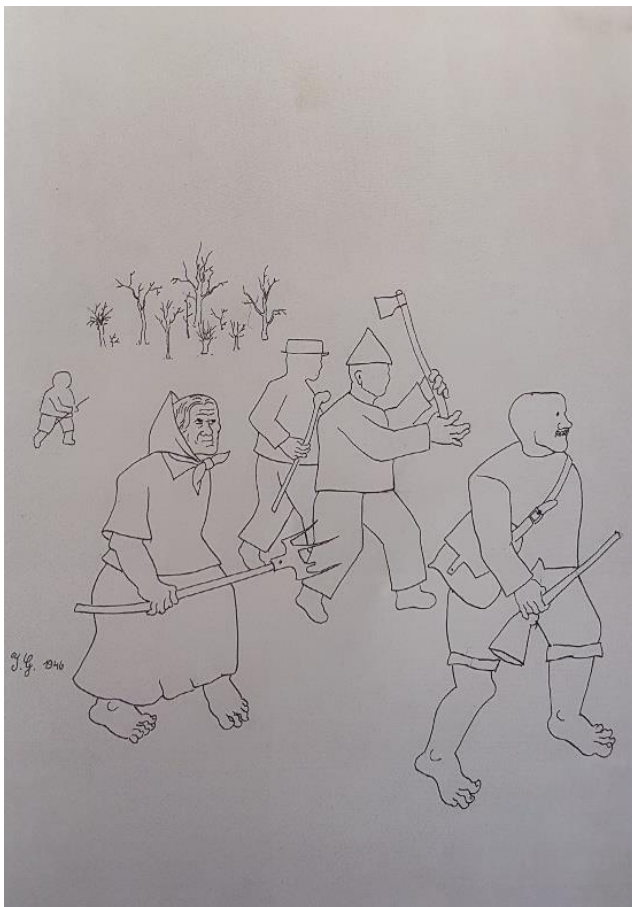


Рис. 1.38

И.Генералич. Восстание / Реванш. 1957. Бумага, тушь. ХМНИ.

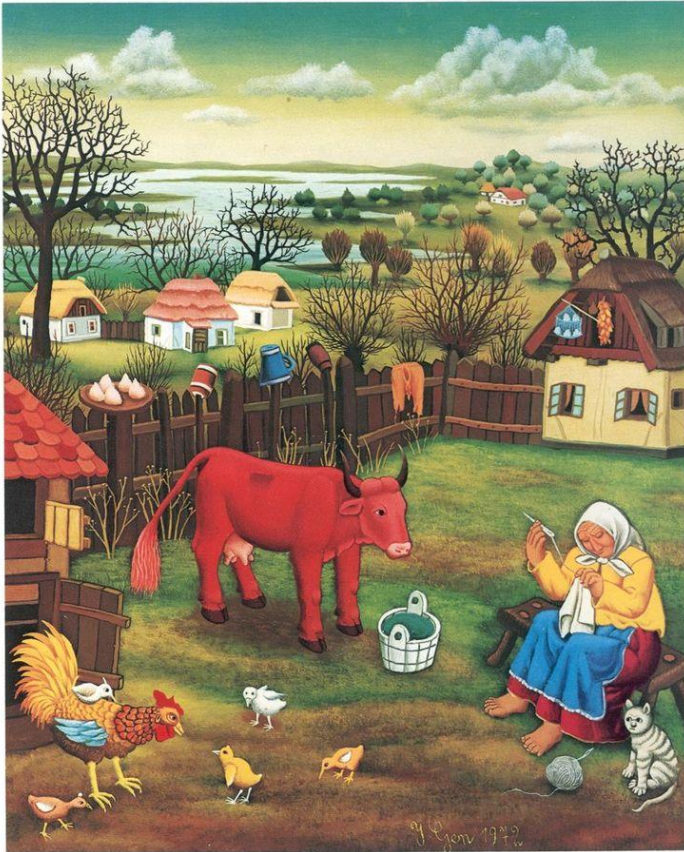


Рис. 1.39

И.Генералич. Женщина вяжет. 1972. Стекло,
масло. Ч/с Г.Генералича, Хлебине.

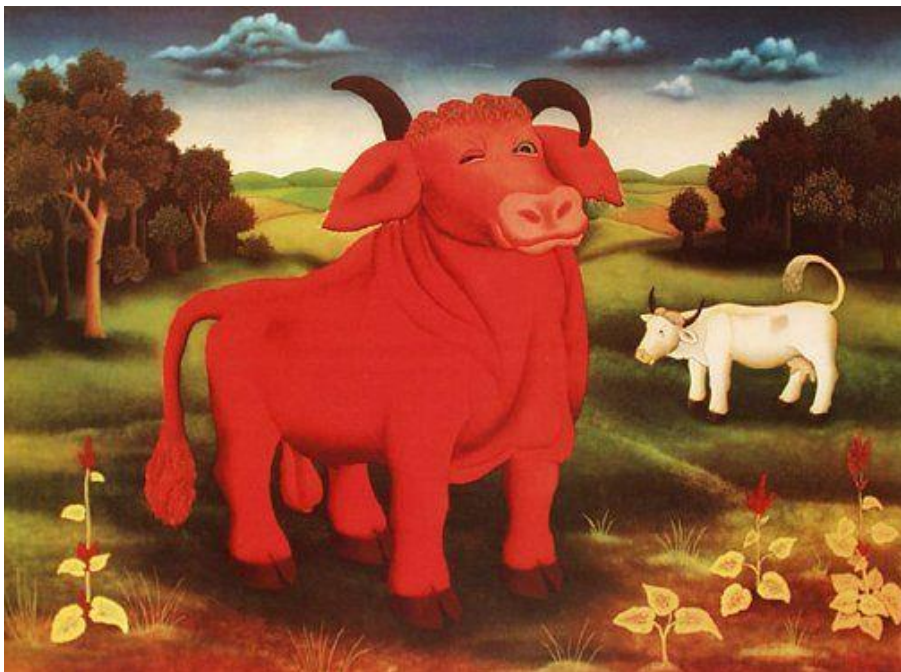


Рис. 1.40

И.Генералич. Красный бык.
1972. Стекло, масло. Ч/с
Г.Генералича, Хлебине.

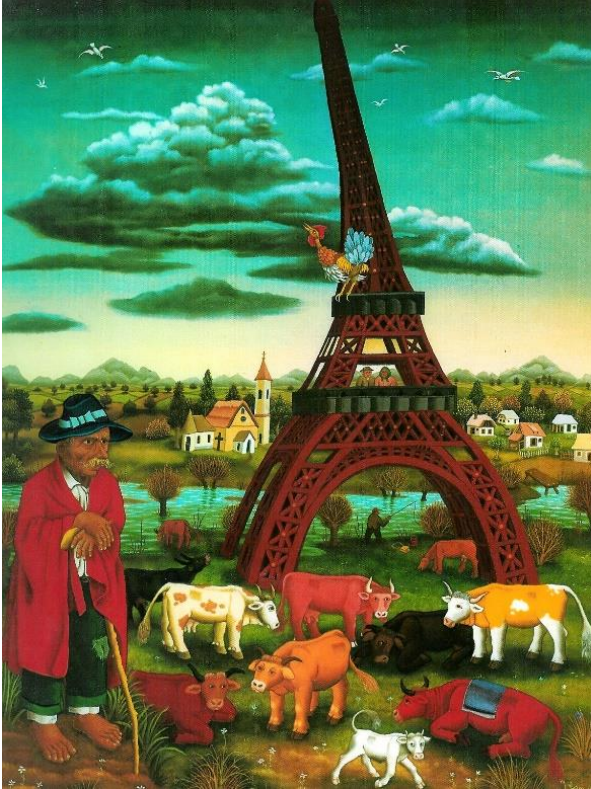


Рис. 1.41.

И.Генералич. Коровы перед Эйфелевой башней. 1972.
Стекло, масло. Ч/с Г.Генералича, Хлебине.



Рис. 1.42

И.Генералич. Моя Мона Лиза. 1972. Стекло, масло.
Ч/с Г.Генералича, Хлебине.



Рис. 1.43

И.Генералич. Белый кот. 1975. Стекло, масло. С/с Г.Генералича, Хлебине.



Рис. 1.44

И.Генералич. Белые рыбы. 1982. Стекло, масло.
Местонахождение неизвестно.



Рис. 1.45

И.Генералич. Лобстер. 1978.
Стекло, масло. Ч/с
Г.Генералича, Хлебине.



Рис. 1.46
И.Генералич. Маска с
трубой. 1975. Стекло,
масло. Ч/с Г.Генералича,
Хлебине.



Рис. 1.47
И.Генералич. Белая маска.
1975. Стекло, масло. Ч/с
Г.Генералича, Хлебине.



Рис. 1.48

И.Генералич. Автопортрет. 1975.

Стекло, масло. ХМНИ.



Рис. 1.49

И.Генералич. Нищий с гармошкой. 1992.

Стекло, масло. Ч/с

Г.Генералича,

Хлебине.



Рис. 1.50,
И.Генералич. Олень в воздухе. 1985. Стекло,
масло. Ч/с Г.Генералича, Хлебине.



Рис. 1.51
И.Генералич. Сом. 1992. Бумага, пастель. Ч/с
Г.Генералича, Хлебине.



Рис. 1.52

Ф. Мраз. На пастбище. 1968. Стекло, масло. ХМНИ.

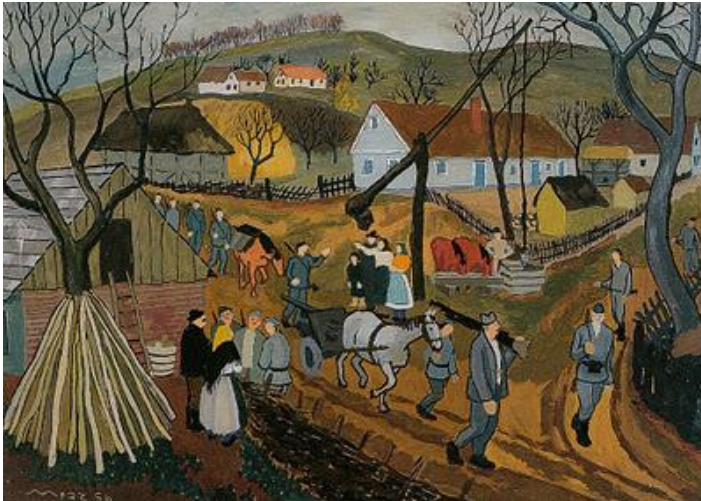


Рис. 1.53

Ф. Мраз. Бригада. 1956. Стекло, масло. ХМНИ.



Рис. 1.54

М. Вириус. Схватка за межу. 1938. Бумага, тушь. ХМНИ.



Рис. 1.55
М. Вириус. Жених и невеста. 1938. Холст,
масло. ХМНИ.

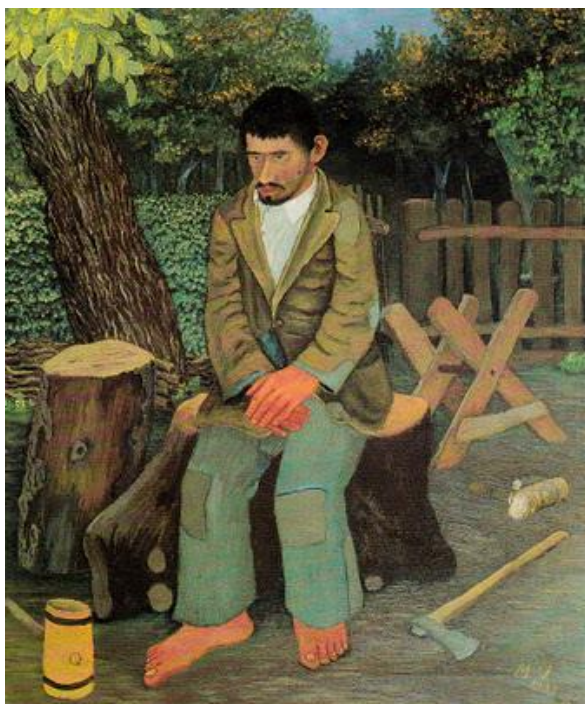


Рис. 1.56
М. Вириус. Поденщик. 1938. Холст, масло. ХМНИ.



Рис. 1.57
М. Вириус. Возвращение во время дождя. 1939.
Холст, масло. ХМНИ.



Рис. 1.58

И. Веченая. Всадники Апокалипсиса. 1978. Стекло, масло. Галерея И. Веченая, Гола.



Рис. 1.59

И. Веченая. Голгофа. 1977. Стекло,
масло. Галерея И.Веченая, Гола.

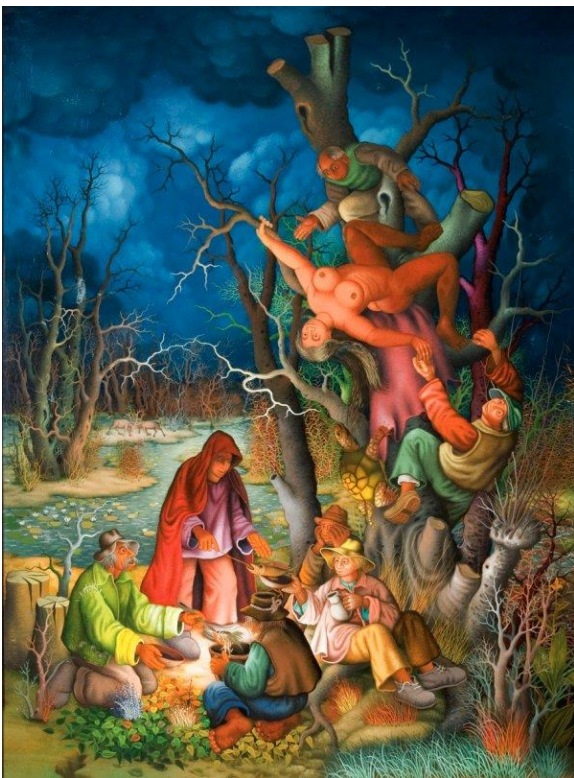


Рис. 1.60

М. Ковачич. Драва – невеста рыбака. 1982. Стекло,
масло. Галерея М. Ковачича, Загреб.



Рис.1.61

М. Ковачич. Каждый человек несет свой крест. 1975.

Стекло, масло. Галерея М.Ковачича, Загреб.

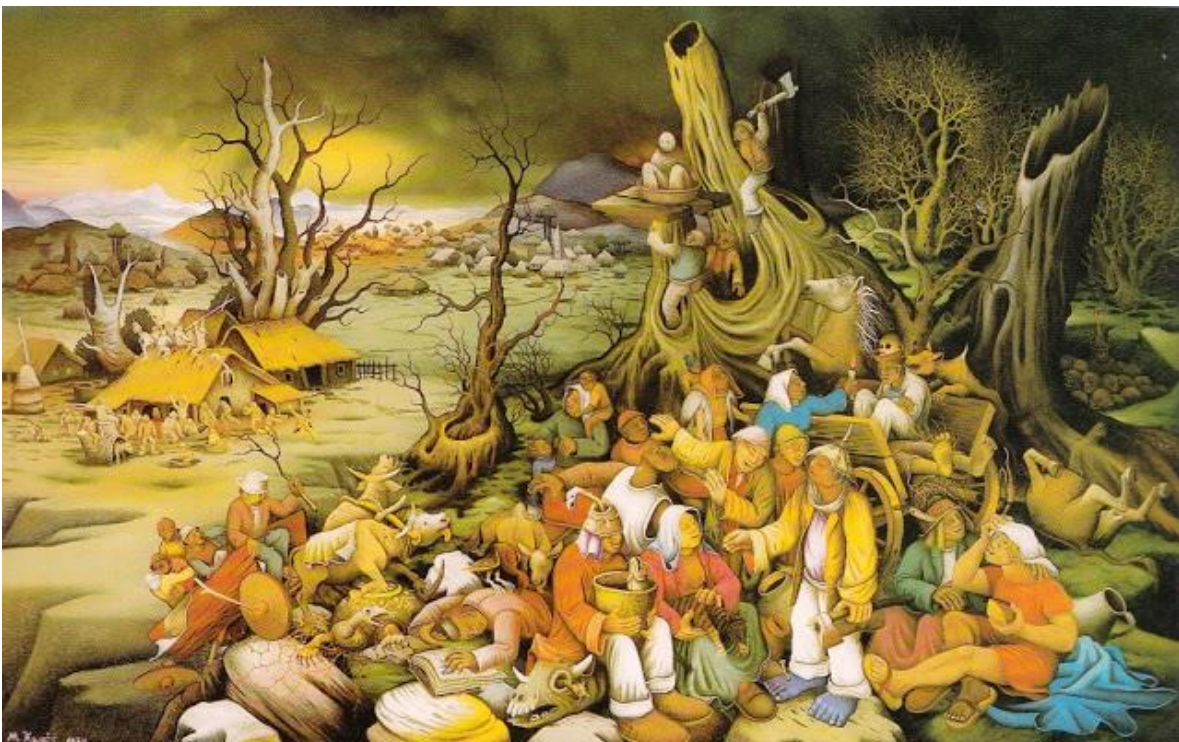


Рис. 1.62

М. Ковачич. Великий Потоп. 1974. Стекло, масло. Галерея М.Ковачича, Загреб.



Рис. 1.63

М. Ковачич. Содом и Гоморра.
1976. Стекло, масло Галерея
М.Ковачича, Загреб.



Рис. 1.64

М. Ковачич. Старик. 1980. Бумага, чернила. Местонахождение неизвестно.



Рис. 1.65

М. Ковачич. Слепой. 1981. Бумага, чернила. ХМНИ.



Рис. 1.66

И. Лацкович. Деревья умирают стоя. 1982. Стекло, масло. Коллекция И.Лацковича, Загреб.

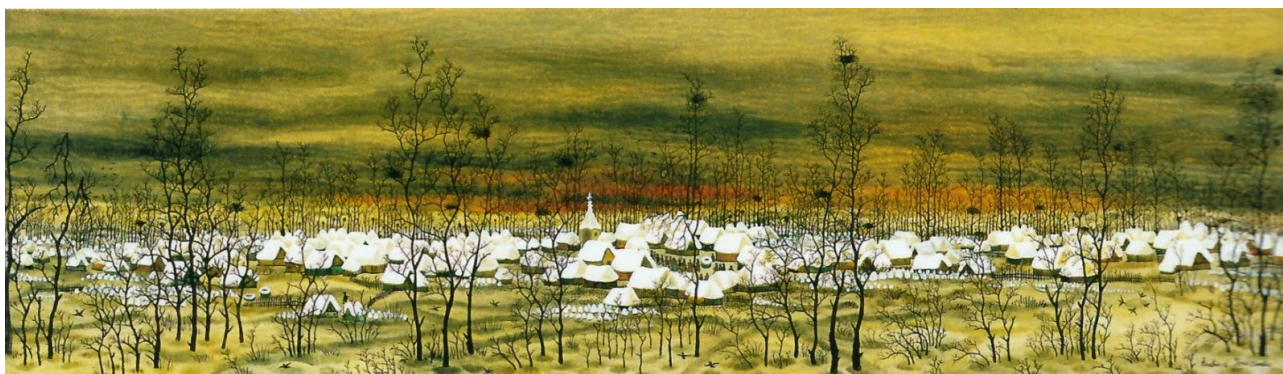


Рис. 1.67

И. Лацкович. Длинная зима. 1966. Стекло, масло. ХМНИ.



Рис. 1.68

И. Лацкович. Большая осень. 1983. Стекло, масло. ХМНИ.



Рис. 1.69

И. Лацкович. Без названия. Из цикла
«Фантазмы». 1990. Бумага, акварель. ХМНИ.



Рис. 1.70

И. Лацкович. Без названия IV. Из цикла
«Фантазмы». 1981. Бумага, акварель. ХМНИ.



Рис. 1.71

И. Лацкович. Без названия V. Из цикла
«Фантазмы». 1974. Бумага, акварель. ХМНИ.



Рис. 1.72

И. Лацкович. Одуванчики. 1969. Бумага, чернила. Кабинет
графики, Хорватская Академия наук и искусств, Загреб.



Рис. 1.73

И.Лацкович. Гривастые лошади.
1967. Бумага, чернила. Ч/с Чичин-
Шайн, Загреб.



Рис. 1.74

И. Лацкович. Маскарад. 1972. Бумага,
тушь. Местонахождение неизвестно.

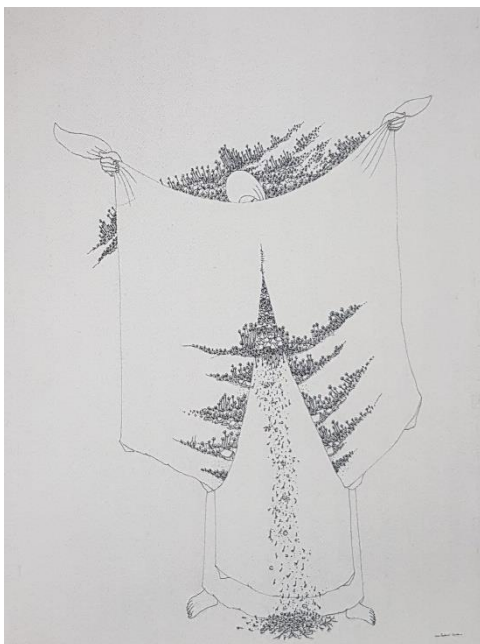


Рис. 1.75

И. Лацкович. Судьба мира. 1985. Бумага, чернила. ХМНИ.

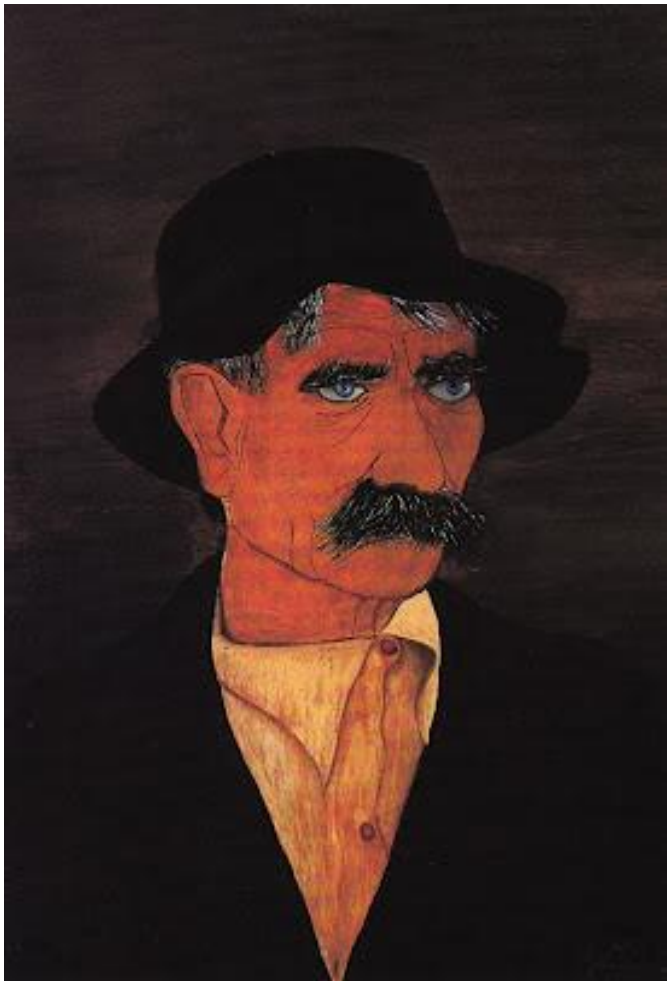


Рис. 1.76

Д. Гажи. Старик Кранчец. 1956. Стекло, масло. ХМНИ.



Рис. 1.77

Д. Гажи. Зимний ветер. 1973. Стекло, масло. ХМНИ.



Рис. 1.78

М. Мехкек. Бабушка мелет муку. 2006. Стекло, масло. Ч/с В. Тёмкина, Кострома.

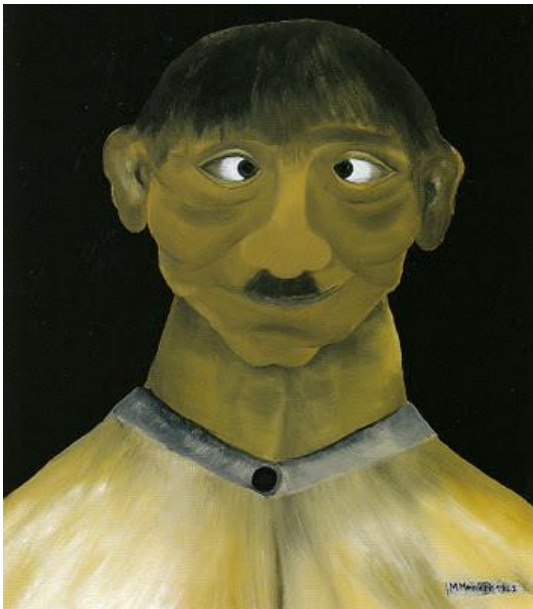


Рис. 1.79

М. Мехкек. Мой сосед, косоглазый Штеф. 1962. Стекло, масло. ХМНИ.



Рис. 1.80

М. Мехкек. Новобрачный. 1965. Стекло, масло. ХМНИ.



Рис. 1.81

М. Мехкек. Цыган и цыганка. 1967.

Стекло, масло. ХМНИ.



Рис. 1.82

Й. Генералич. Букет. 1971. Холст, масло.

Ч/с Г.Генералича, Хлебине.



Рис. 1.83

Й. Генералич. Нерон выступает во время пожара в Хлебине. 1975. Стекло, масло. Галерея наивной живописи, Хлебине.

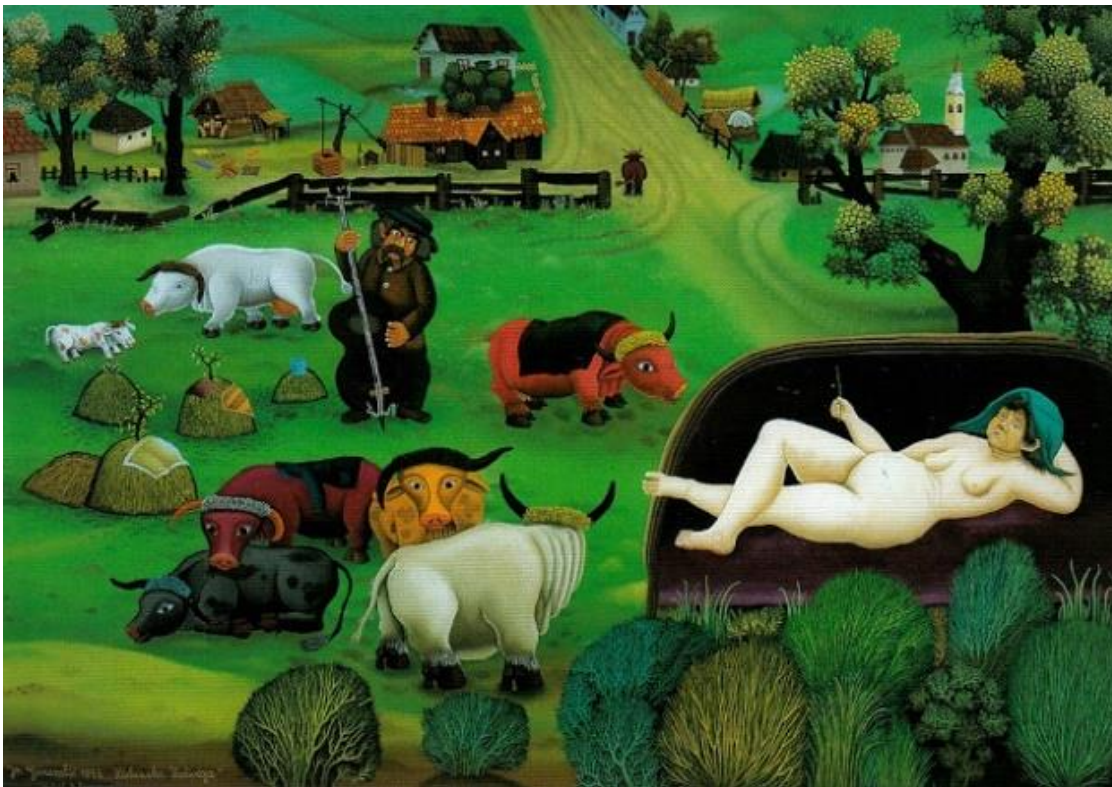


Рис. 1.84

Й. Генералич. Хлебинская Ядвига. 1973. Стекло, масло. Ч/с Ивана и Анны-Марии Генералич, Хлебине.

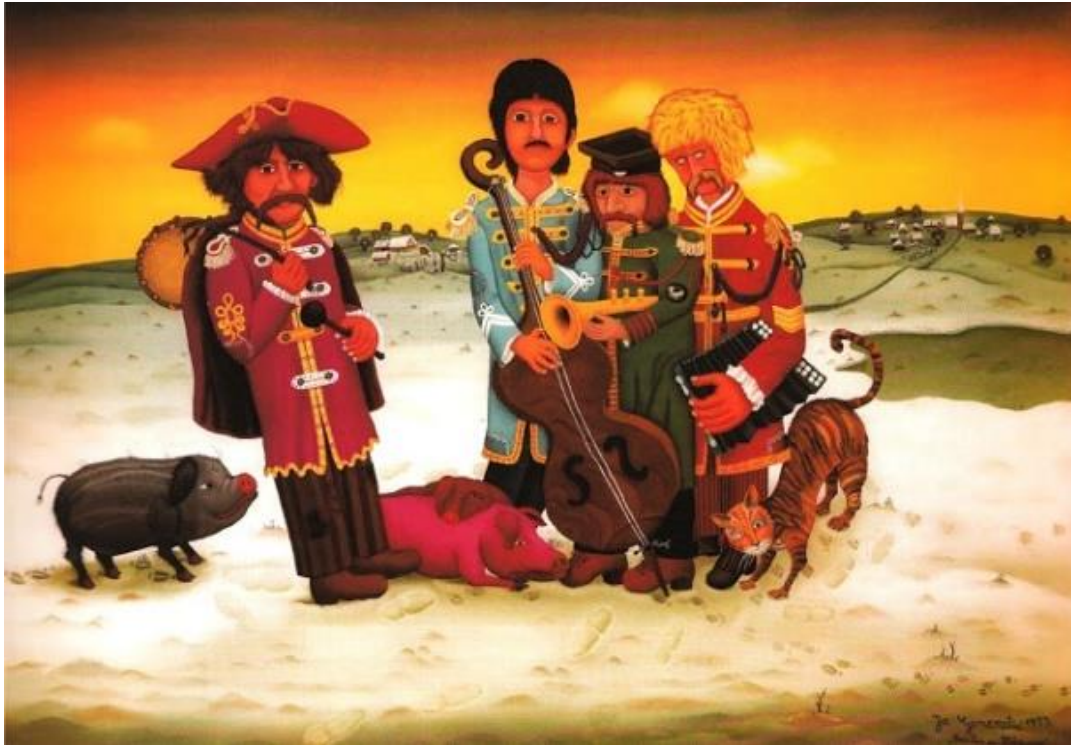


Рис. 1.85
 Й. Генералич.
 Битлз в
 Хлебине. 1973.
 Стекло, масло.
 Ч/с Г.
 Генералича,
 Хлебине.



Рис. 1.86
 Й. Генералич. Йендрашич. 1973. Стекло,
 масло. ХМНИ.

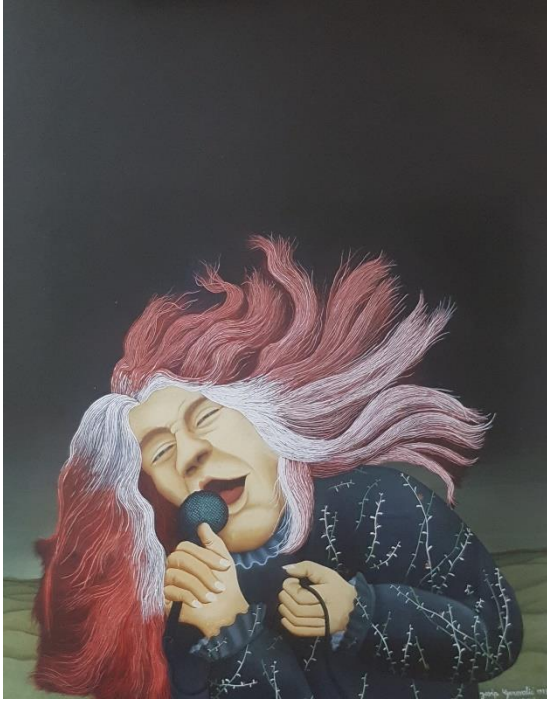


Рис. 1.87

Й. Генералич. Дженис Джоуплин. 1975. Стекло, масло. Ч/с
Г.Генералича, Хлебине.



Рис. 1.88

Й. Генералич. Любовь двуглавого червяка с
пятиглазым. 1985. Стекло, масло. Ч/с
Г.Генералича, Хлебине.



Рис. 1.89

М. Ковачич. Зима с большим небом. 1969. Стекло, масло.
ХМНИ.

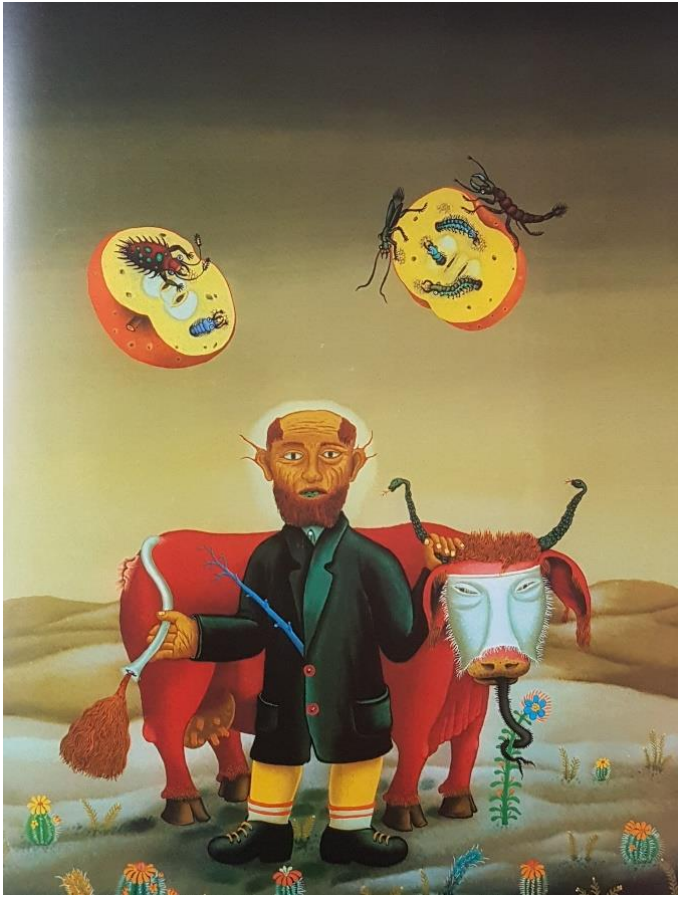


Рис. 1.90

Й. Генералич. Яблоко раздора. 1981. Стекло,
масло. С/с Г.Вальтера, Германия.



Рис. 1.91

Й. Генералич. Полный контакт Маленького зеленого существа и женщины из Подравины. 1980. Стекло,
масло. Ч/с Ингрид и Вольфганга Ритцау, Германия



Рис. 1.92

Н. Швегович-Будай. Танец.
1989. Стекло, масло. ХМНИ.



Рис. 1.93

Н. Швегович-Будай.
Ряженые. 1981.
Стекло, масло.
ХМНИ.



Рис. 1.94

Н. Швегович-Будай. Тайная вечеря I.
1989. Стекло, масло.

Местонахождение неизвестно.



Рис. 1.95

Н. Швегович-Будай. Тайная
вечеря II. 2001. Стекло, масло.

Местонахождение неизвестно.



Рис. 1.96

Н. Швегович-Будай. Пьета. 1990. Стекло,
масло. ХМНИ.



Рис. 1.97

Н. Швегович-Будай. Икар. 1990.
Стекло, масло. ХМНИ.



Рис. 1.98

Д. Лончарич. Пейзаж с жёлтым полем. 1982. Стекло, масло. ХМНИ.



Рис. 1.99

Д. Лончарич. Вид с Белогорья. 1990. Стекло, масло. Местонахождение неизвестно.



Рис. 1.100

Д. Лончарич. Бегонии. 1994. Стекло, масло.
Местонахождение неизвестно.



Рис. 1.101

Д. Лончарич. Будущий ирис. 2004. Холст, масло.
Местонахождение неизвестно.



Рис. 1.102

Б. Златар-Милинкович. Землетрясение. 1977.
Стекло, масло. Местонахождение неизвестно.



Рис. 1.103

Б. Златар-Милинкович. Дикая красота. 2000. .
Стекло, масло. Местонахождение неизвестно.



Рис. 1.104

Б. Златар-Милинкович. Последняя песнь. 1992.
Стекло, масло. Местонахождение неизвестно.



Рис. 1.105

Б. Златар-Милинкович. Деревенский двор. 2010.
Стекло, масло. Ч/с В.А.Тёмкина, Нерехта.



Рис. 1.106

Б. Златар-Милинкович. Пишу тебе.

2000. Стекло, масло.

Местонахождение неизвестно.



Рис. 1.107

К.Хенц. Ночная работа. 1978. .

Стекло, масло. Местонахождение
неизвестно.



Рис. 1.108

Д. Тетец. Наводнение. 2011.

Стекло, масло. Ч/с

В.Темкина, Нерехта.



Рис. 1.109

Д. Тетец. Возвращение

Хлебинского петуха. 2009.

Стекло, масло. Собрание

автора, Хлебине.



Рис. 1.110

Д. Тетец. Дарвин. 2016. Стекло, масло. Собрание автора, Хлебине.



Рис. 1.111

З. Сигетич. Летняя тишина. 1995.

Стекло, масло.

Собрание автора, Копривница.



Рис. 1.112

З. Сигетич. Святой Николай. Без даты, бумага, карандаш. Собрание автора, Копривница.



Рис. 1.113

С. Иванец. Зеленая зима. 2009. Стекло, масло. Ч/с В.Темкина, Нерехта.



Рис. 1.114

С. Иванец. Жизнь и смерть. 1976–1978. Стекло, масло. Местонахождение неизвестно.



Рис. 1.115

М. Тот. Крестный ход. 1999–2000. Стекло, масло.

Местонахождение неизвестно.



Рис. 1.116

М. Тот. Белый конь. 1995. Стекло, масло.

Местонахождение неизвестно.



Рис. 1.117

Э. Фейш. Миланский Собор. 1956. Холст, темпера. ХМНИ.

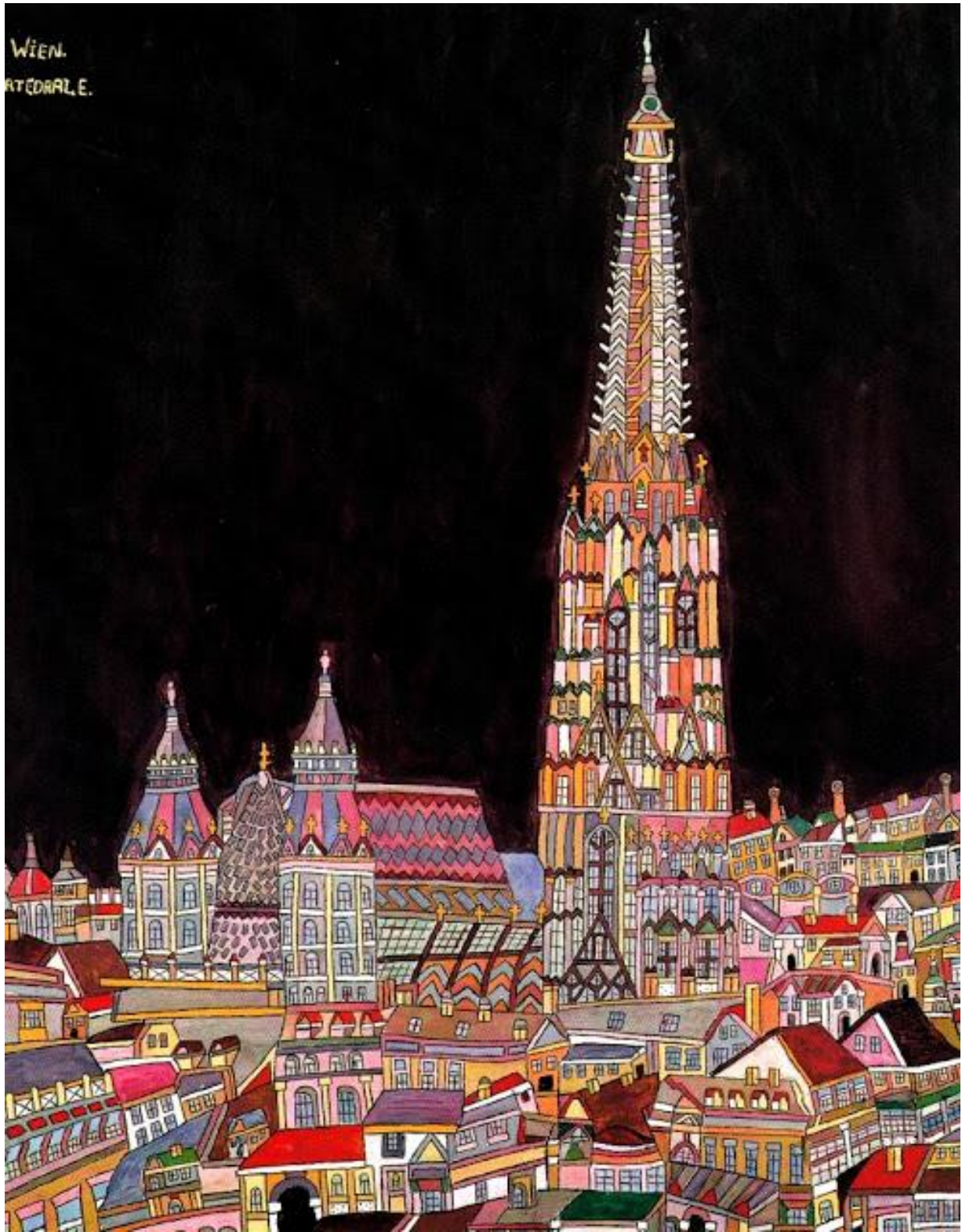


Рис. 1.118

Э. Фейш. Собор Святого Стефана. Вена. 1967. Бумага, темпера. ХМНИ.



Рис. 1.119

Э.Фейш. Центральная площадь (Мариенплац). 1958. Бумага, темпера. ХМНИ.



Рис. 1.120

И. Рабузин. На холмах - Первобытный лес. 1960. Холст, масло. ХМНИ.

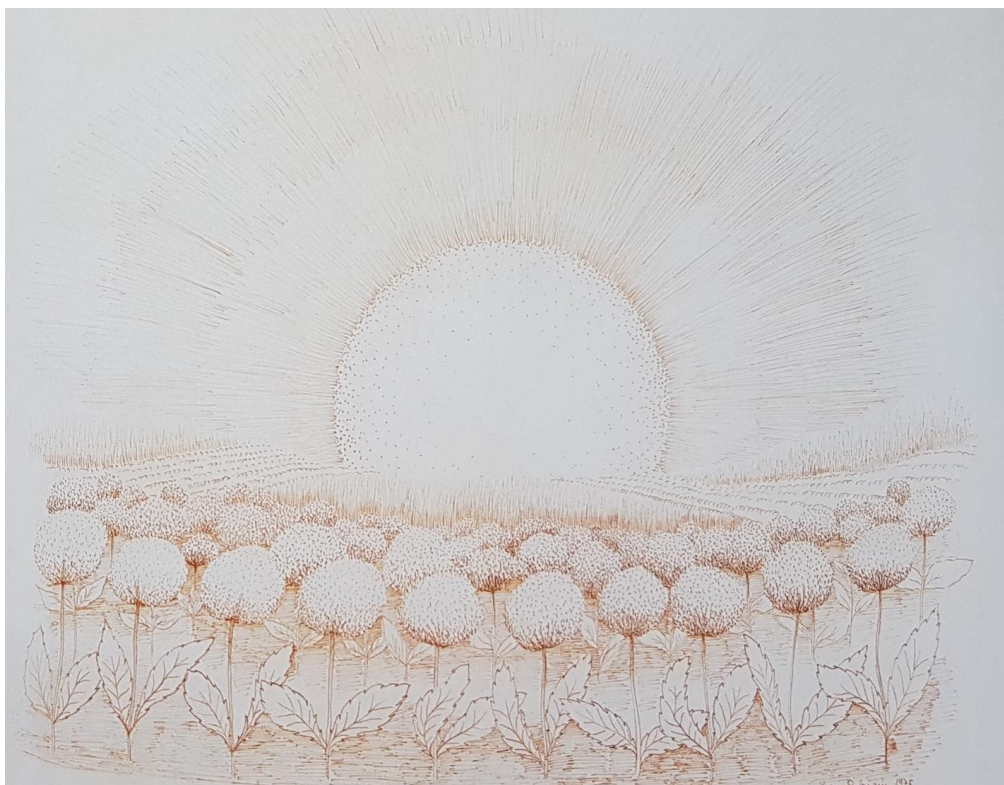


Рис. 1.121

И. Рабузин. Одуванчики. 1975. Бумага, тушь. Собрание автора, д. Ключ.

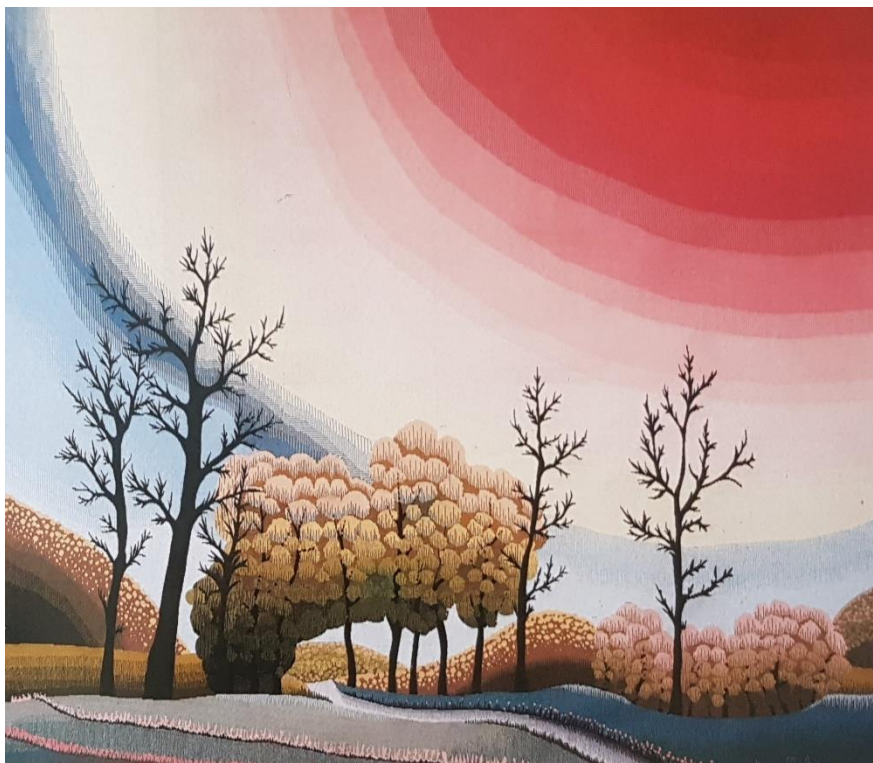


Рис. 1.122

И. Рабузин. Великий свет. 1982. Гобелен. Местонахождение неизвестно.

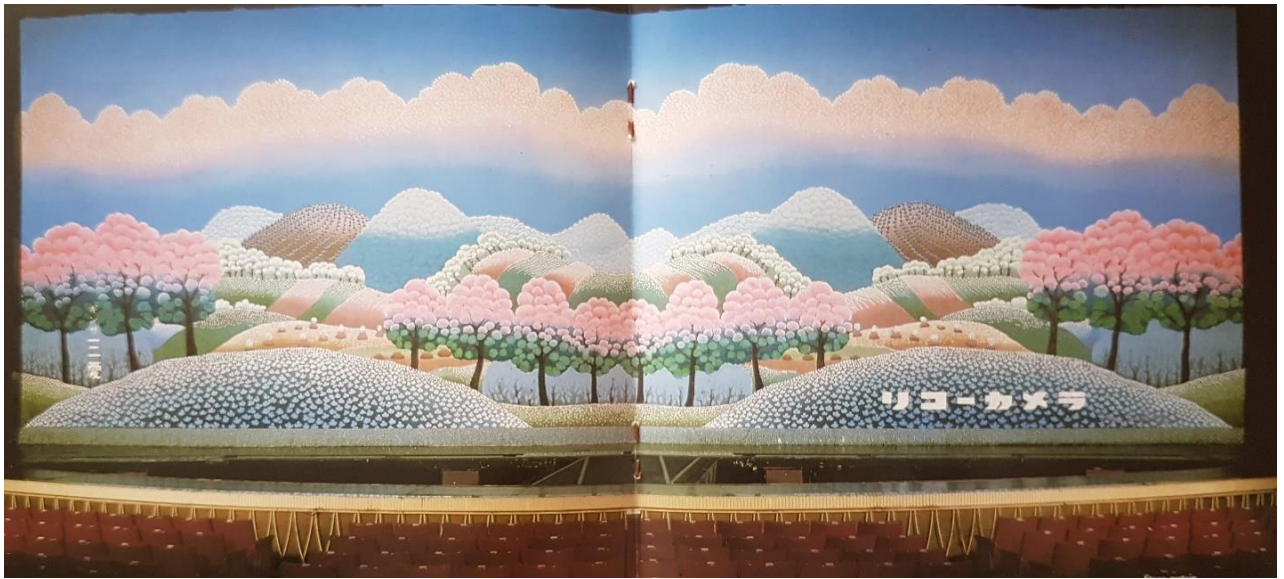


Рис. 1.123

И. Рабузин. Занавес театра Такарадзуко. 1980. Гобелен. Театр Такарадзуко, Токио.

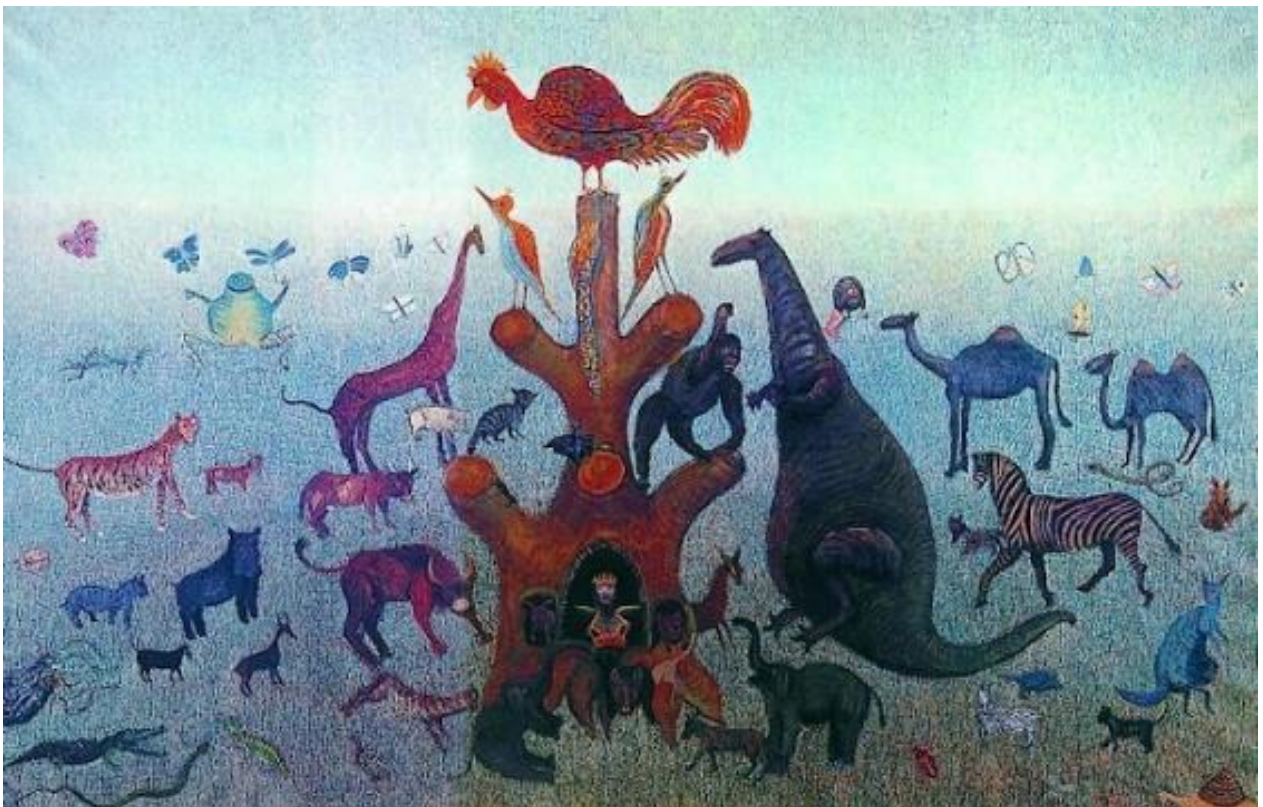


Рис. 1.124

М. Скуръени. Мир животных. 1961. Холст, масло. Ч/с Ф.Новотны, Оффенбах.



Рис. 1.125

М. Скурьени. Мои мечты: что делают люди в Париже рано утром, на рассвете/ Мой сон об Ившиче. 1962.
Холст, масло. Ч/с Р.Ившича, Париж.



Рис. 1.126

М. Скурьени. Ангел чистоты. 1968. Бумага, чернила.
Кабинет графики, Хорватская Академия наук и искусств, Загреб.



Рис. 1.127

М. Скурьени. Прожорливый дракон. 1969. Бумага, чернила.
Музей Шарлотты Цандер, Бённингхайм.



Рис. 1.128

М. Скурьени. Два Орфея. 1959. Бумага, принт.
ХМНИ.

15.05.2018, Кладар–Хлебине–Копривница

Интервьюер – Лагранская С.А.

Д.Т. – Дражен Тетец

С.И. – Степан Иванец

З.С. – Звонко Сигетич

Когда вы начали рисовать? Что послужило толчком к творчеству?

Д.Т.: Я начал рисовать еще в школе. Ходил в Хлебинскую галерею, как в храм, восхищался работами. После войны снова начал рисовать, и первая выставка моя состоялась в 1992 году. После нее ко мне пришел Йосип Генералич, предложил купить работы и помочь советом. Я был очень рад, он мне минут пятнадцать показывал какие-то приемы – на этом обучение закончилось (*смеется*).

С.И.: В моей семье рисовали и отец, и дед. Я думаю, что они были талантливые, но времени на творчество элементарно не хватало. В детстве я палкой рисовал в пыли машину и «садился» в нее, очень тогда машину хотел (*смеется*). Я всегда мечтал быть художником. Технологию мне никто не показывал, я просто взял и попробовал. Все получилось! На моей первой выставке В.Малекович сказал, что мои работы похожи на картины П. Брейгеля. Я тогда сказал: «Спасибо! Так и есть!», – а сам понятия не имею, кто такой этот Брейгель. После выставки побежал в магазин, открыл каталог, смотрю – и правда! Это, наверное, потому что пейзажный ландшафт Фландрии схож с подравинским. А вообще у меня творческая семья – и жена рисует, и внуки.

З.С.: Мои родители увлекались музыкой, но мне больше по душе было рисование. Моя первая «выставка» в 1968 году, если так можно ее назвать, прошла за забором Хлебинской галереи – тогда в Хлебине проводили большую ретроспективу Хлебинской школы, и внутри здания развесили кучу работ «классиков», но места даже им с трудом хватило, что говорить о нас – молодых художниках. Поэтому было принято решение выставку «продолжить» за стены

галереи, но и там, во дворе, довольно быстро заняли все места, так мне и досталось это место за забором. Но я не был расстроен – выставяться рядом с И.Генераличем, пусть и в сотне метров от его работ, было большим достижением! Он писал хронику времени, мы за ним лишь повторяли. Мне приятно думать, что я его ученик, но это не совсем так – он никогда нас не рассаживал за парты и не учил рисовать. Хотя у меня есть монография о Генераличе, которую он мне сам подписал: «Моему ученику».

Что для вас творчество?

З.С.: Это лекарство, явление красоты, образ человека и природы. Талант он же от Бога, и рисуя, вы как бы его Богу возвращаете. Наивное искусство – оно как красивая женщина, если влюбился, то уж навсегда (*смеется*).

Д.Т.: Это любовь. Желание писать идет изнутри. Я не могу не заниматься живописью, это сильнее меня. Для меня искусство – это отдушина.

Что/кого чаще всего изображаете?

Д.Т.: Я часто вписываю в картину художника с кисточками – мое альте эго – он как бы сторонний наблюдатель. Но любимой темы у меня нет – что сейчас занимает мои мысли, то и рисую. Из частого, наверное, Драва. Для меня Драва – это красота. Я сам вырос на реке, нашу деревню размыло водой, когда я был маленький, пришлось переехать в Хлебине. Так что Драва для меня – это еще и воспоминания детства. Она всегда разная, и это завораживает.

С.И.: У меня любимый жанр – пейзаж. Это отражение реальности. Целый мир можно увидеть в одном метре квадратном – надо только знать, где смотреть. Больше всего люблю писать зиму – летом слишком много красок. Частый образ – парящие чаши-города. Это неспроста – Питомач, где мы живем, находится в низине, и города на холмах для нас выглядят так, словно парят в воздухе. Мне мало интересны человеческие отношения, психология, мне нравится писать природу – разные световые эффекты во время разных времен года – отблески зимой, переливы света летом и т.д.

З.С.: Для меня любимая тема – воспоминания детства. Еще природа, конечно. Но воспоминания детства больше. Раньше отношения между людьми были ровнее –

не было бедных, богатых, люди больше времени проводили с семьей, были ближе к земле.

С.И.: Это правда. Теперь все утыкаются в свои телефоны, и времени на человеческое общение даже с близкими людьми не остается, что здесь говорить о наслаждении природой.

С.И.: А нам для счастья даже электричество не нужно было! Я немного тоскую по этим временам – мое детство, молодость. Поэтому на моих картинах так часто нет ничего осовремененного – я даже тракторы в поле никогда не рисовал. Я знал одного судовладельца, грека, он купил у меня целый цикл работ, посвященных рыбалке. У него, в его огромном доме, была отдельная комната, где он развесил эти картины и поставил кресло – говорил, что, когда он там сидит, у него ощущение, что он возвращается в детство. Или вот, например, я помню, как на Рождество кто-то из соседей наряжался Св. Николаем, а кто-то Крапусом. Когда Св. Николай заходил в дом, дети должны были прочесть молитву, за что получали небольшие презенты. Но мы так боялись Крапуса, который нас утащит и съест, что от страха все молитвы забывали. Я этот детский ужас запечатлел в работе «Святой Николай».

Ваше творчество символично, или близко к реализму? Вы вкладываете какой-то скрытый смысл в свои картины?

С.И.: Мое творчество символично, в основе большинства работ лежит фантазия, сюрреализм – миры-цветы, дома-кувшинки и т.д.

Д.Т.: Я сатиричный художник. Через юмор можно высказать свое мнение, через сатиру легко критиковать. Я люблю изображать односельчан, знакомых. Все себя узнают, но люди не обижаются. Вот, например, работа «Глупость» – в деревню только провели электричество, и люди стоят с мешками под яркой лампочкой, пытаюсь «собрать» электричество, забрать его домой. Это же забавно – как люди по незнанию пытаются электричество унести. И хотя я в целом работаю в рамках канонов, мой вклад в направление – это сюжетное разнообразие. Сейчас, например, я пишу цикл «Апокалипсис», он будет состоять из двадцати четырех работ, я уже пару лет над ним работаю, еще не закончил.

Это интересно, потому что с церковью у меня отношения сложные, а с Богом нет. Посмотрим, что получится.

Вы рисуете только на стекле? Рисунок – это эскиз или самостоятельная работа?

Д.Т.: Рисунок – это эскиз, графика – не мое. Я пишу на прозрачном тонком стекле дорогими голландскими красками – отсюда ощущение, что картины высвечены изнутри, и с годами они не тускнеют. Краски – это цветовые акценты, способ передачи настроения. У меня много оттенков зеленого, и это очень сложная работа – чтобы задний план не слился с первым. В этом отношении зиму писать проще. Раньше все рисовали три плана, как Генералич, а фон просто замазывали. Потом, по мере развития течения, художники «углубляли» картины, и добиться контрастности стало сложнее. В моих работах много деталей. Для меня картина – это книга, а в книгах не по одной странице, и зритель рассматривая мои работы, должен их как бы «прочитывать». Картина без деталей – это картина на продажу

С.И.: Я многоплановый художник, могу в любой технике рисовать – от карандаша до фрески. Картины, как и Дражен [Тетец], пишу послойно – их так сложнее подделывать.

З.С.: Стекло я пишу набело – держу эскиз в голове. А так у меня есть разные работы – акварель, пастель, графика. Я в Жупанской церкви даже алтарь расписывал. Владелец галереи Hell&Hell в Мюнхене сказал, что тона моих картин напоминают генераличевские, но это, наверное, бессознательно происходит – я не стараюсь его копировать.

Вам нравится учувствовать в выставках? Эти атрибуты профессиональной деятельности художника вас не напрягают?

С.И.: Организационные моменты мне не нравятся, а вот путешествовать я люблю, даже жил несколько лет в Мюнхене. У меня было порядка пятисот выставок. Я вообще считаю, что художник должен выставляться. Это одна из причин, почему интерес к наивному искусству спадает – никому не интересно,

что ты делаешь у себя в мастерской, необходимо демонстрировать свои работы публике.

Д.Т.: Я ужасно не люблю всю эту кутерьму с выставками. Я бы, наверное, вообще в них никакого участия не принимал, но у меня есть друг, он живет за границей, и он что-то в роде моего агента – возит мои работы на выставки, договаривается с галеристами, привозит деньги за проданные картины, награды какие-то, благотворительностью занимается (*смеется*). Сам я не тщеславный – когда появляется слава, искусство уходит в коммерцию. И это естественно, но мне это не подходит.

З.С.: Выставки – это интересно. Одна из моих первых выставок зарубежных состоялась в ФРГ, на Конгрессе ультразвука. Врачи заседали в большом здании, где в фойе развесили мои работы. Моя жена тогда была беременна, но я все равно взял ее с собой. УЗИ тогда было в новинку, и мы с интересом слушали этих врачей. Я даже предложил жене тут же процедуру провести, но она оказалась – испугалась, наверное (*смеется*). А еще одна была смешная история, но она не про выставку, а про важное мероприятие – в Югославию тогда приехала Роднина [Ирина], и решено было ей подарить картину на стекле. Выбор пал на мою. Я должен был лично вручать ей, но тут, как назло, такая метель поднялась – всю деревню снегом завалило, двери не открыть. Так что Родниной картину за меня вручали, у меня даже фото сохранилось.

Как вы считаете, наивное искусство Хорватии — это вклад страны в мировое искусство?

С.И.: Хорватское наивное искусство – это что-то необычное, новое, оно цепляет. Конечно, это наш вклад в историю мировой живописи. Но хорватский наив – это молодая история, и только сейчас начался какой-то подсчет результатов. Я думаю, что в истории искусства останется имен пятнадцать, не больше.

Д.Т.: Вклад Хлебинской школы в мировую историю искусства – это признание наива в XX столетии, после парижской выставки Генералича, в 1953 году. В этот же момент последовал и всплеск интереса к наивному искусству внутри страны. Вообще слово «наив» в Хорватию принес Генералич, до этого они все были

«крестьяне-художники» с Хегедушичем во главе, которые интересовали только профессиональную искусствоведческую среду. Народным это искусством никто не называл – народное искусство было и до Хлебинской школы, оно опосредовано от нее. Но тогда, в 1953 году, критики искусственно создали «феномен» – и это только потому, что в Париже Генераличем заинтересовались иностранные историки искусства.

Что, на ваш взгляд, послужило толчком к угасанию феномена?

З.С.: Коммерциализация, конечно, все сильно подпортила...

С.И.: Это правда. Капитализм Хлебинскую школу разрушил. Я не хочу сказать, что при советской власти было хорошо – не было, все боялись; сейчас, кстати, люди вообще не ценят, что свобода – это большой дар. У нас, конечно, в магазине теперь и йогурт из Греции, и макароны из Италии, и каналы какие хочешь по телевидению и интернет – то есть для человека жизнь стала проще, лучше. Но для Хлебинской школы – это все фатально. Раньше мы целые зимы сидели по домам, могли новостей неделями не слышать, кроме местных, а сейчас за день больше информации, чем тогда за год. Глобализация такому искусству только мешает. Ну, и жажда наживы – все так хотели заработать, что совсем позабыли о качестве.

Д.Т.: Глобализация, как мне кажется, здесь ни при чем, главная проблема угасания феномена – коммерциализация и война. После войны пришли люди в культуру (министерство и музеи), которые ничего не смыслили в наиве. Согласен, что нам не хватает промоушна, еще и кадры устарели. Нужны энтузиасты, а то среди музейных работников много людей, которые помнят, как был наив хорватский популярен – «а теперь вот нет, ну, и Бог с ним». Это неправильный подход.

Вы как-то помогаете сохранять наследие Хлебинской школы?

З.С.: Я сорок лет проработал в «Подравке» – сначала в отделе телекоммуникаций, а потом заведовал фондом искусства – у них приличная коллекция хорватского наива. Еще недавно приезжал итальянский искусствовед, мы с ним вместе составляли монографию про Кужмана. Вообще я для всех

местных здесь что-то в роде архивариуса – собираю какой-то архивный материал про наивное искусство, отдельных художников.

С.И.: У нас в Кладаре нет своей школы, как в Хлебине, но назвать себя приверженцем Хлебинской школы я тоже не могу. У меня свой индивидуальный стиль, хоть и в рамках канонов крестьянской живописи. Я выставлялся вместе с современными художниками, мои работы даже включили в антологию современного искусства, но я наивный художник. Из вклада, наверное, «Радуга» — это сообщество художников, которое я организовал в Питомаче. Мы даже подали в ООН заявление как организация, выступающая за сохранение народных традиций. Проводим выставки, поддерживаем друг друга, устраиваем мероприятия. На Пасху каждый год яйца красим.

Есть ли будущее у наивного искусства Хорватии?

Д.Т.: Нет никакого будущего. Если только не родиться новый Генералич. Коммерциализация направления сильно помешала, но Генералич так до конца и не «скоммерциализировался». Он, конечно, что-то писал на продажу, но что-то писал и для себя, и именно эти работы и вошли в историю искусства.

Технология подстекольной живописи требует около пяти лет непрерывной практики, и это только чтобы начать рисовать – не стать уникальным и признанным художником, а обучится основам. Это много времени, а ведь еще нужно на что-то жить. Нет интереса внутри страны – большая часть серьезных работ, около 80%, находится за границей. У нас в стране нет искусствоведов, готовых художников направлять, поддерживать, курировать – объяснять, что хорошо, что плохо.

З.С.: У Хлебинской школы был зенит, но развитие – это синусоида. Если будет интерес – искусство будет жить.

С.И.: Сейчас как? Новые художники, такие, например, как Дражен, должны доказывать свою профпригодность и оригинальность. Профпригодность – это, как уже сказано, пять-десять лет практики, а с оригинальностью не у всех ладится. Успех в хорватском наивном искусстве – это то новое, что ты можешь привнести в существующее. Люди старше пятидесяти пяти еще помнят успех

выставка в Париже и Сан-Паулу, а молодые даже не в курсе, что это. Энтузиастов не хватает – у музейных сотрудников нет стимула что-то делать, они работают за зарплату. Нужна реклама. И деньги, конечно. Выставка в США [Флорида] стоила пятьсот тысяч долларов, и это не считая страховки. Туда пришло шестьдесят восемь тысяч человек, которые еще и в сувенирном магазине деньги оставили – все окупилось, но сначала необходимо было вложиться. У нас в стране таких денег на искусство просто нет, а если бы и были, то бюрократия бы все задушила. Когда Бишкупич ушел на пенсию, то интерес даже внутри профессиональной среды спал.

Какую свою работу вы считаете лучшей?

С.И.: Такой нет. Какую сегодня написал – та и лучшая.

З.С.: Мне нравятся несколько моих циклов – библейский, воспоминания детства и портреты близких родственников.

Д.Т.: Следующая. Следующая обязательно будет лучшей.